XIII Januar 1960

DAS KUNSTWERK

THE WORK OF ART L'OEUVRE D'ART

7 | XIII

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 7/XIII

Januar 1960

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaier Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

WERNER SCHMALENBACH

HANS ARP

Die Werke von Hans Arp, die wir zu unserem Beitrag veröffentlichen, stammen größtenteils aus neuerer Zeit. Sie dokumentieren — abgesehen von dem, was sie künstlerisch sind — die jahrzehntelange Kontinuität der Kunst dieses großen Bildhauers. Diese Kontinuität ist auch einer der starken Eindrücke, die man auf der umfassenden Arp-Ausstellung gewinnt, welche gegenwärtig im Museum Folkwang in Essen gezeigt wird und bis August 1960 durch vier weitere Städte (Mannheim, Hamburg, Amsterdam, Baden-Baden) wandert. Die Tatsache, daß Arp an den verschiedensten, zum Teil divergierenden, vor allem aber den lebendigsten Bewegungen der Kunst des 20. Jahrhunderts aktiven und maßgeblichen Anteil hatte, macht die Kontinuität seines Werkes noch eindrucksvoller. Schon 1911/12 finden wir den kaum Fünfundzwanzigjährigen — Arp ist 1887 geboren — als Mitarbeiter des „Blauen Reiter". 1916/17 ist er einer der Begründer des Dadaismus in Zürich; und in den darauf folgenden Jahren hat er auch in den andern europäischen Dada-Zentren — Köln, Berlin, Hannover, Paris — seine Aktivität entfaltet. Von 1927 an ist er eine der zentralen Figuren des Surrealismus in Paris, was ihn nicht hindert, führend an der Bewegung der Konkreten Kunst — als Glied der Gruppe um die Zeitschrift „Abstraction-Création" — teilzunehmen (seit 1932). Hinzu kommt seine künstlerische „Doppelbegabung" als bildender Künstler und Dichter. Und innerhalb seines bildkünstlerischen Oeuvres der Reichtum der technischen Sparten: Malerei, Relief, Rundplastik, Papiers collés, Papiers déchirés, Illustrationen, Tapisserien — und nicht zuletzt die monumentalen Werke: 1926—28 die Wandbilder für die Aubette in Straßburg, 1950 das Wandrelief für die Harward University in Cambridge (USA), 1953 die Plastik des Wolkenhirten in der Universität Caracas, 1957 das Unesco-Relief in Paris. Dieser außerordentlichen Vielseitigkeit seiner immensen Produktivität steht gegenüber die Einheitlichkeit und Geschlossenheit seines Gesamtwerks; ja, Einheitlichkeit, Geschlossenheit — und Einfachheit — sind geradezu entscheidende Wesenszüge jedes einzelnen seiner Werke. Und trotz der intensivsten Beteiligung an dem mitunter lärmenden Kunstgeschehen, inmitten dessen er als der ruhende, die Gegensätze versöhnende Pol erscheint, wahrt seine Kunst den Charakter großer, unangefochtener Stille, die insbesondere der nachfolgende Beitrag über ihn zum Ausdruck bringt.

Viele Menschen meinen und werden nicht müde, es zu wiederholen: die sogenannte abstrakte Kunst habe sich der Natur entfremdet. Wieviel richtiger ist es, das Gegenteil zu sagen: die abstrakte Kunst habe — dort, wo sie den Namen Kunst verdient — die Natur erweitert. Einer der großen Kronzeugen hierfür ist Hans Arp. Er hat wie wenige andere bewiesen, daß die Natur sich nicht in dem erschöpft, was in den Lehrbüchern der Zoologie und der Botanik untergebracht ist. Sie bringt, indem sie sich des Künstlers als „Geburtshelfers" bedient, auch ganz andere, unvorhergesehene und unberechenbare Formen hervor. Formen von naturhaftem, organischem, vegetativem, „biologischem" Charakter, die ebenso „Natur" sind wie Blumen und Wolken, doch außerhalb ihres Protokolls aus der Hand des bildenden Künstlers als freie Schöpfungen hervorgegangen.

Jahrtausende lang hat man es erlebt und hingenommen, daß in der plastischen Kunst menschliche Gestalten im reifen Alter von Erwachsenen das Licht der Welt erblickten. Nicht daß das wider die Natur der Kunst gewesen wäre. Aber war es natürlich? Denen, die sich mit Emphase als Hüter der Unantastbarkeit der von Gott geschaffenen Natur gebärden, sei immerhin in Erinnerung gerufen, daß die Natur ihrerseits so späte Geburten nicht vorsieht. Liegt nicht ein zumindest gleich hohes Maß an Achtung der Natur in dem Unterfangen, sich anstatt dem äußeren Aspekt der Natur den Gesetzen ihres Werdens und Werden-Lassens zu verschreiben? Nichts anderes hat auf seine Weise Arp getan. Seine Gebilde aus Bronze und Stein, aus Aluminium, Gips und Holz sind echte Geburten, die keine Entwicklungsstadien überspringen. Sie alle haben den Charakter von Wesen, die eben erst unter ganz besonderen Naturbedingungen geboren wurden, die einer — vielleicht abseitigen und protokollwidrigen, doch keinesfalls unnatürlichen — Laune der Natur entstammen und deren Gestalt von den gleichen formenden Kräften bewirkt wird, die alles Lebendige bewirken. Sie stehen unmittelbar unter dem Gesetz ihrer Geburt und darum dichter am Zentrum dessen, was Natur ist, als jene bewundernswürdigen und unserer Liebe gewissen Werke der Historie, die ihr Leben nicht unmittelbar ihrer natürlichen Geburt, sondern zu einem nicht geringen Teil der längst überstandenen Geburt anderer, vergleichbarer Geschöpfe verdanken. Einen griechischen Apoll werden wir darum nicht als ein Geschöpf oder Lebewesen bezeichnen. Geschöpfe aber und lebendige Wesen, wiewohl ohne Köpfe und Arme und Beine, sind die Figuren Hans Arps. Sie sind weniger als menschliche Gestalten, denn ihre Existenzform ist vormenschlich („präadamitisch", wie eine Plastik des Künstlers heißt); aber sie sind mehr als bloße Steine, denn sie „atmen", „wachsen", lassen ihre Körper schwellen und recken unter dem Drang des Lebens ihre Glieder. Wenn jenes Menschenbild, das Pygmalion schuf, toter Stein war, bevor er ihm den Lebensodem einblies — weshalb bedurfte es dann der Umstände? Weshalb der Menschenähnlichkeit? Auch Arps Steine sind tote Materie, bevor er ihr Leben erweckt. Das aber ist der Sinn der Metamorphose, die er ihnen angedeihen läßt. Mit seinen eigenen Worten: „Ein toter Stein öffnet plötzlich die Augen und sendet Schwärme singender Blicke aus. Ein Stein, dessen starke Blumenglieder während der letzten Wochen mit diamantenen Küssen bedeckt waren, ist nun plötzlich verwelkt. Viele Steine sind gealtert und haben die Sprache verloren. Manchmal sind die Steine wie Kinder. Sie reden so dahin, und der Bildhauer glaubt nur zu gern, was sie reden. . . . Nur selten findet man einen Stein, in dem die große Katze mit dem Menschenkopf schläft. Gefährlich sind die Steine, die sich an den Bildhauer klammern. Sie erschweren ihm den Weg zu Gott."

Und weiter mit den Worten Arps: „Wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden, wie die Pflanze ihre Frucht bildet." — „Diese Malereien, diese Bildhauerarbeiten — diese Dinge — sollten in der großen Werkstatt der Natur anonym sein, wie die Wolken, die Dinge, die Tiere, die Menschen." — „Der Inhalt einer Plastik muß auf Zehenspitzen, ohne Anmaßung auftreten, leicht wie die Spur eines Tieres im Schnee. Die Kunst soll sich in der Natur verlieren. Sie soll sogar mit der Natur verwechselt werden." — „Meine Reliefs und Skulpturen fügen sich natürlich in die Natur ein. Bei näherer Betrachtung jedoch lassen sie erkennen, daß sie von Menschenhand geformt sind, darum nannte ich einige unter ihnen ‚Stein von Menschenhand geformt'."

Natur, von Menschenhand geformt: aus dem Geist des Menschen. Nicht die Natur selbst, sondern die Einkehr des Menschen in sie läßt solche Formen entstehen. Nur wo der Geist sich in die Natur versenkt, werden Formen geboren, die die Natur nicht wiederholen, sondern fortsetzen. Wie einfach sind

die Gedankengänge! Wie einfach und klar ist die Kunst dieses Künstlers! Aber solche Einfachheit ergibt sich nicht von selbst, im Gegenteil: sie wächst mit den Schwierigkeiten: „Einen Stein zu weiten", sagt Arp, „ist eine schwierige Arbeit".
So ist denn auch diese Kunst ein Symptom der großen menschlichen Sehnsucht „zurück zur Natur", und verblüfft nimmt man es als Ergebnis und also als Quintessenz dessen, was die Dadaisten — und mit ihnen Hans Arp — unternahmen. Nach seinem eigenen Zeugnis sollte „Dada den rationalistischen Schwindel des Menschen zerstören, um ihn wieder demütig in die Natur einzuordnen". Mit Spott und Hohn, mit Ulk und Sakrileg bekämpfte man die Eitelkeit des Menschen und der von ihm geschaffenen — künstlerischen, moralischen, religiösen, sozialen, politischen — Tabus. Man galt und gab sich nihilistisch. Aber hat nicht schon manch andere menschliche Weisheit im Nichts den Urgrund all dessen erkannt, was ist? So hatte der radikale Unsinn seinen radikalen Sinn. Der Mensch als das Abbild Gottes — das Abbild des Menschen als göttliche Aufgabe des Künstlers — diese logische Kette wurde durchbrochen. Und als der Taumel des ersten Tages vorüber war, trat hinter dem tollen Unsinn der Sinn hervor. Man überantwortete sich übermütig dem Zufall — schon sprach man vom Gesetz des Zufalls — und schon empfand man das Walten des Gesetzes im Zufall stärker als seine bloße Zufälligkeit. Gerade durch das große Vertrauen in den Zufall fühlte man sich mitten in die Natur versetzt. Wir pflegen den Anteil des Zufalls am Wirken der Natur zu übersehen, weil wir die „sinnlose" Vielfalt der natürlichen Zufälle längst in ein offizielles System gebracht haben. Welche Fülle des Zufalls von Spezies zu Spezies! Die Spezies der Arpschen Figuren setzt lediglich die Reihe fort. Daß auch die Arpschen Figuren dem Gesetz der Natur unterstehen, beweist die Art ihrer Lebendigkeit. Aus dem Zufall (oder soll man sagen: aus dem Unbewußten) geboren, entwickeln sie sich nach dem Gesetz ihrer Geburt: „Ich lasse mich von der Arbeit führen und vertraue ihr. Während ich arbeite, entstehen freundliche, seltsame, böse, unerklärliche, stumme, schlafende Formen. Sie bilden sich ohne mein Zutun. Ich glaube nur die Hände zu bewegen. Dem Hellen und dem Dunklen, welches der ‚Zufall' uns schickt, sollten wir mit ergriffener Verwunderung und Dankbarkeit begegnen."



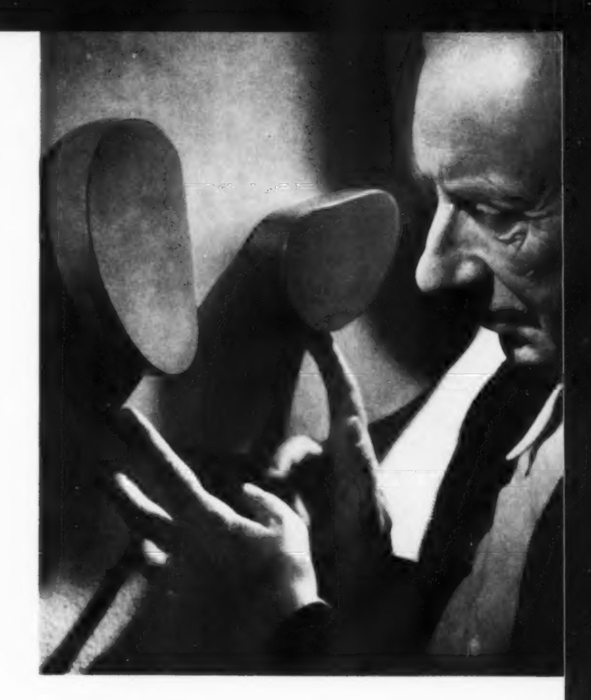
Hans Arp

Arps Gebilde bewegen sich nicht auf der Stufe, wo Leben Schicksal wird. Sie sind schicksallos wie die Blumen und die Steine, die Wolken und die Sterne. Sie schlafen, schweigen und träumen. Sie sind wie einfache stille Wesen von einem andern Stern, unversehens in die Gärten der Menschen gefallen. Wirkliche Wesen, die wir nur darum surreal nennen, weil unsere geläufige Wirklichkeit kodifiziert und unser Vokabularium auf sie zugeschnitten ist. Also denken wir uns als Schauplatz ihrer Entstehung einen andern Stern oder etwa den noch von keiner kosmischen Photolinse entmythisierten Mond. Arps Welt ist eine luneare Welt, und es wundert nicht, darin „Mondfrüchten" und „menschlich mondhaft geisterhaften" Gestalten zu begegnen. Seine Figurenwelt ist eine mythische, doch nur, weil sie jenseits unserer Erfahrung liegt, eingebettet in das große Schweigen, das wieder und wieder in seinen Skulpturen Form anzunehmen scheint.
Diesem mythischen Schweigen und Schlafen seiner bildnerischen Formen steht gegenüber Arps schier unaufhaltsame, perlende Beredtsamkeit als Dichter. Aber auch da werden Quellen geöffnet, die weit unterhalb der Schicht unserer sanktionierten Sprache und also unterhalb der Zone unseres Bewußtseins liegen; aus ihnen sprudelt es hoch, um sich am Tageslicht der kontrollierten Sprache nach dem Gesetz des Zufalls zu ordnen. Und auch da läßt der Un- und Widersinn der Worte das große Schweigen ahnen, und mitunter werden die Worte selber schweigsam und groß: auch die Worte werden „geweitet". An dieser reichen Wortwelt haben die Skulpturen nur durch ihre Titel Anteil, die dem Unaussprechlichen der plastischen Formen eine sprachliche Wendung geben, doch so, daß der Begriff — mythisch und humorvoll zugleich — das Unbegreifbare nur scheinbar begreiflich macht. Sie erklären nichts, denn die Klarheit der Skulpturen duldet keine Ergänzung. So geben sich die Gebilde mannigfach zu erkennen: als Nabelsöhne und Nabeltöchter, Nabelsonnen und Nabelhemden, Wolkenhirten und Wolkenpfeile, Vogelwolken und Eulenträume, Pagodenfrüchte und Krallenköpfe, Sphinggen und Chimären, Hurlous und Orus. Aber auch als bloße Steine und Konfigurationen, als Torsi und Knospen, als mythische Figuren und Idole treten sie auf. Wir können sie als reine Formen nehmen und ihre vollendete Schönheit bewundern. Je vertrauter aber unser Umgang mit ihnen ist, um so mehr werden sie uns als lebendige Wesenheiten erscheinen und darüber hinaus als Boten aus einem größeren Bereich, den wir nennen mögen, wie wir wollen: das Unbewußte, das Mythische oder einfach Natur.

Arp

Leben
d die
n und
ndern
Wirk-
nsere
m auf
ihrer
keiner
t eine
" und
gnen.
e jen-
chwei-
uneh-

ischen
rlende
geöff-
prache
; aus
ierten
ch da
weigen
n und
eichen
Anteil,
prach-
h und
greif-
pturen
igfach
onnen
Vogel-
köpfe,
ch als
n, als
sie als
ewun-
mehr
und
en wir
hische

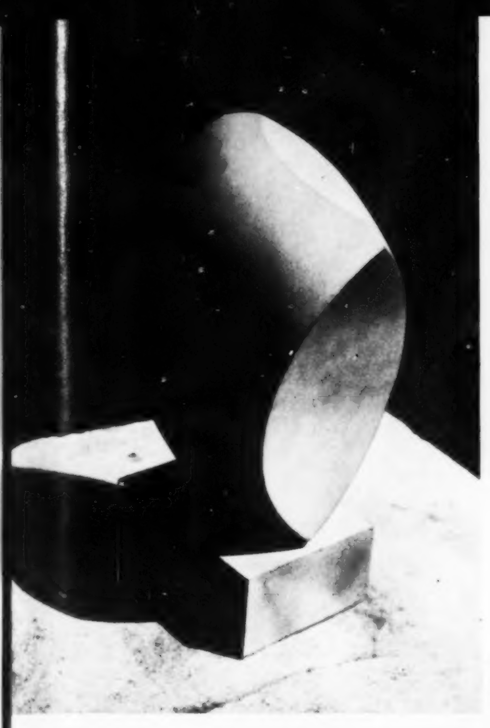




Hans Arp
Menschliche Konkretion auf ovaler Schale, Bronze, 1935
Foto: Etienne Weill

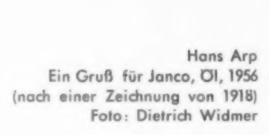


Hans Arp
Torso, Bronze, 1931
Foto: Etienne Weill



Hans Arp
Mediterrane Skulptur, 1940/41
Foto: Suzanne Feigel





Hans Arp
Ein Gruß für Janco, Öl, 1956
(nach einer Zeichnung von 1918)
Foto: Dietrich Widmer

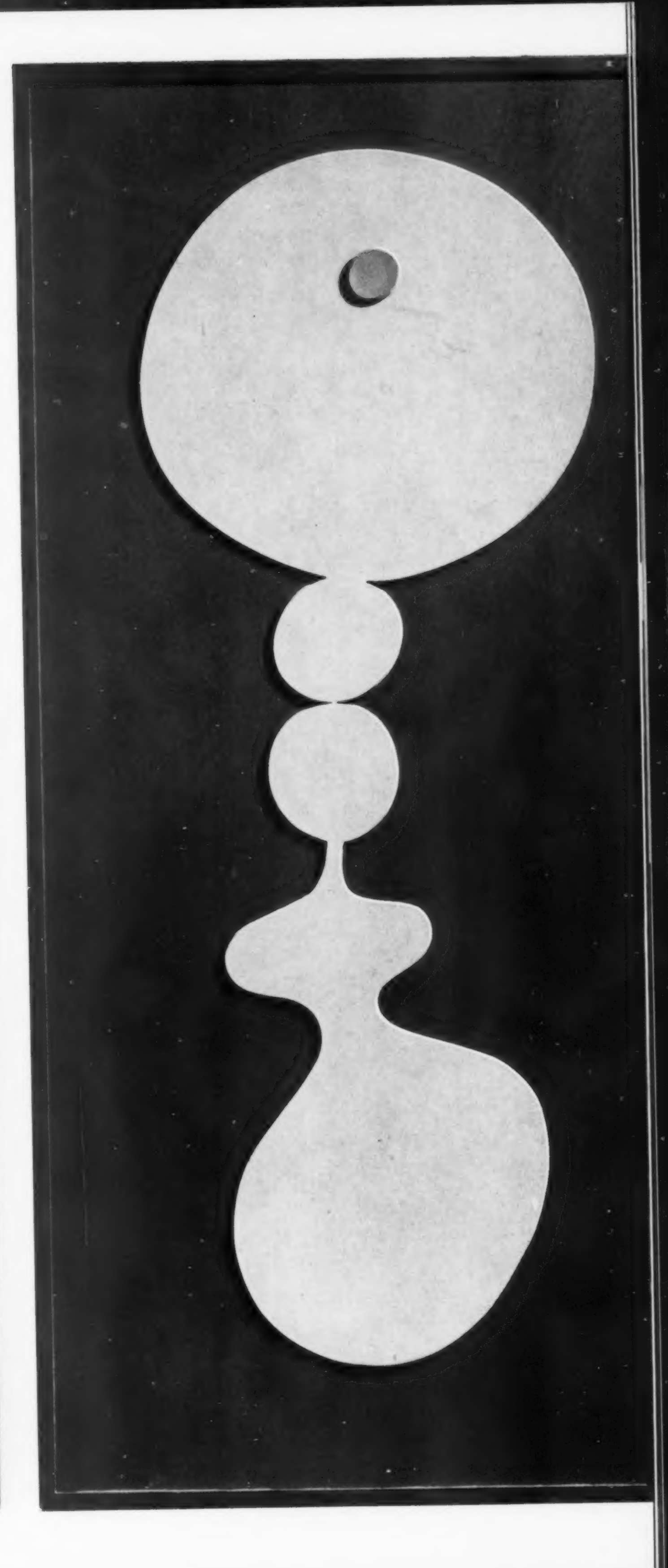
Hans Arp-Ausstellung in der Galerie Denise René, Paris



Hans Arp
Kopf-Flasche, Relief, 956
(nach einer Zeichnung von 192
Foto: Dietrich Widm

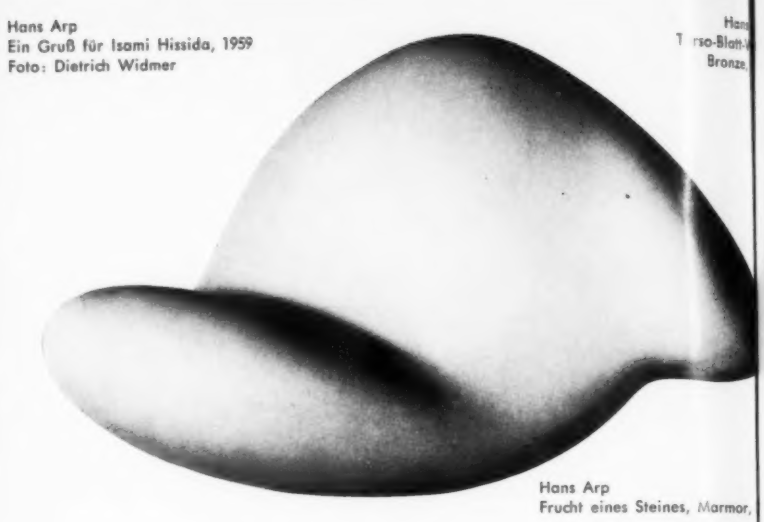
Mit
Hans A
Der Nabelsohn, 19
(nach einer Zeichnung von 19
Foto: Dietrich Widm

Recht
Hans A
Die Nabeltochter, Zeichnung, 19
Foto: Dietrich Widm



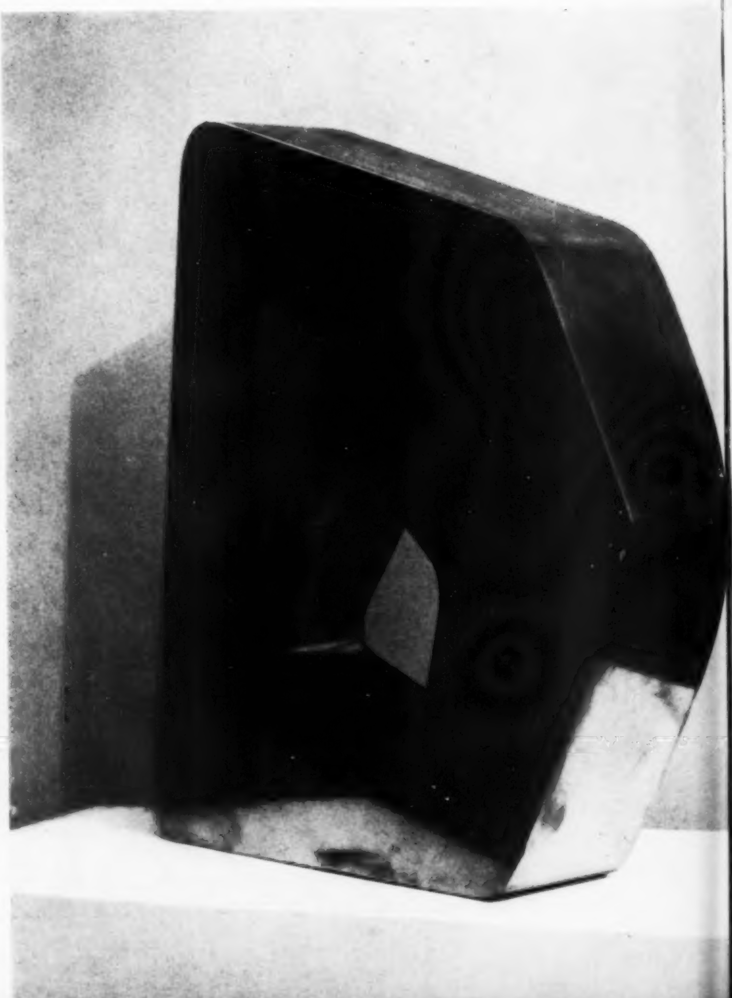
Hans Arp
Ein Gruß für Isami Hissida, 1959
Foto: Dietrich Widmer

Hans
T rso-Blatt-
Bronze,



Hans Arp
Frucht eines Steines, Marmor,

Hans Arp
Relief-Skulptur, Bronze,





Hans
so-Blatt-V
Bronze,

Marmor,

Bronze,

FRANZ I

JUN

Die seh
mehr d
terlasse
gen de
len Nat
es ja k
die wi
und imr
dahinfl
neuerdi
durchkr
Für die
lende
stisch,
Wolker
des La
würdig
scheinli
Druck
dortige
hier vo
die ne
Spanie
Verlass
ihrer d
auf Gr
Aufbeg
ger N
eines
die Dä
Aber
den Be
Weise
haben.
gleich
ging.
phanta
fen G
nur na
lichen
wollen
ger se
allein
Schock
Landsr
abgele
formel

Hans Arp

FRANZ ROH

JUNGE SPANISCHE MALEREI

Die sehr verschiedenen Möglichkeiten der neuen Malerei sind mehr durch überragende Einzelmeister, die jeweils Einfluß hinterlassen, und durch „Richtungen", d. h. typische Entscheidungen dem Leben gegenüber bestimmt, als etwa durch die kulturellen Nationalkonstanten der Länder. Zwischen den Nationen gibt es ja kaum noch irgendwelche Schranken geistiger Art, nachdem die wichtigsten Ausstellungen herüber und hinüber wandern und immer besser werdende Wiedergaben über alle Kontinente dahinflattern. Frankreich, Deutschland und Italien scheinen neuerdings von derart vielen Möglichkeiten und Einflüssen durchkreuzt, daß sich hier die nationale Eigenart verminderte. Für die Malerei der Vereinigten Staaten bleiben aber auffallende Formate und weitschweifende Großformen charakteristisch, wahrscheinlich bedingt durch die Höhendimensionen der Wolkenkratzer, vor allem aber durch die unabsehbare Weite des Landes. Was aber Spanien anlangt, so ist dort ein merkwürdig existenzieller Ernst in der Malerei zu finden, wahrscheinlich durch die verbrannte Erde, den Jahrhunderte alten Druck der Mauren und die metaphysische Gewaltsamkeit der dortigen Kirche bedingt. Eine eigene, düstere Tonart zieht sich hier von mittelalterlichen Fresken über Greco und Goya bis in die neueste Malerei, die wir aufzeigen wollen.

Spaniens neueste Malerei ist international in bezug auf das Verlassen aller dinglichen Konkretionen, ganz spanisch aber in ihrer dunklen, erdschweren, mit Sand und Zement durchsetzten, auf Grau und Schwarz gestimmten Farbigkeit. Mitten in allem Aufbegehren dieser Kunst liegt ein Vergehen, etwas von ewiger Nacht und von Tod. Dies künden die Grauverwehungen eines Greco, die Finsternisse, die durch Goyas Farben ziehen, die Dämonien, welche den Spanier Picasso beherrschen.

Aber die jüngste spanische Malerei hat nichts mehr zu tun mit den Beiträgen, die Picasso, Gris oder Dali, auf sehr verschiedene Weise gegenständlich bleibend, unserem Jahrhundert geschenkt haben. Eher findet sich noch einige Verbindung mit Miró, obgleich auch er meist noch von Gegenständen dieser Welt ausging. Nähere Beziehungen lassen sich vielleicht zur Materialphantastik eines Gaudi spinnen, die er ab 1900 im Park des Grafen Güell auslebte, oder zu dem Plastiker Gonzalez, der fast nur noch vom Material ausging. Alle heutigen ungegenständlichen Maler Spaniens arbeiten ohne jegliche Figuration, sie wollen allein die Malsubstanz derart beleben, daß sie zum Träger seelischer Erfahrungen wird. Fakturen und Texturen scheinen allein aus der Materie zu kommen, womit uns ein ontologischer Schock versetzt wird. Jede gefestigte Form, wie sie etwa der Landsmann Gris erbracht hätte, wird nun als „abstraction froide" abgelehnt. Diese jüngsten Maler empfinden innerhalb ihrer „informellen" Kunst selbst einen Dubuffet noch als „literarisch", weil er noch Erinnerungsfiguren in die erdhafte Materie hineinkritzelt. Man will dem Leben auf gänzlich anonyme, ungegenständliche Weise nahe sein, indem man sich gleichsam in einen Urstoff selber einwühlt. Aber hierbei gelingen erstaunliche, unser Empfinden beträchtlich erweiternde Ergebnisse. Man soll sie freilich nicht nach bloßen Reproduktionen beurteilen wollen. Körnigkeiten sinken da ins Teigige ab, Reliefwirkungen ins Ebene, Linienzüge fluten in Spritzer aus, schließende Partien gehen in zerreißende über. Lichte Teile führen in finstere, Patzen gleiten in friedsame Bögen aus, träge Bewegungen in schnelle, Engführungen in Dehnungen. Zentrische Gruppierungen stellen sich exzentrischen entgegen, hochsteigende Akzente antworten schwer absinkenden. Mit Hilfe ähnlicher Mittel kommt bei jedem dieser Maler eine eigene Individualität zum Klingen und macht eine teils vitale, teils geistige Aussage möglich, so wenig das größere Publikum dies schon heute wahrzunehmen vermag.

Diese neue Bewegung kam für Spanien aus zwei Zentren, aus Barcelona und ein wenig später aus Madrid. Nachdem Gaudi, Miró, Dali, Gonzalez, Gargallo aus Katalonien gekommen waren, stellte sich dort eine gewisse Ebbe ein. Nach langer Zäsur des Bürgerkrieges aber tauchten neue Regungen auf. Tàpies, Cuixart, Ponc, Tharrats traten hervor, und es gab 1949 eine Ausstellung, die ein Ereignis war, obgleich sie weithin mißverstanden wurde. Man hatte mit Literaten die Gruppe „Dau Al Set" gebildet, welche, wie schon ihr Name „Siebte Fläche des Würfels" andeutet, einigermaßen surrealistisch eingestellt war. Seit etwa 1954 erschienen dann die Bilder des erstaunlichen Antonio Tàpies (geboren 1923 in Barcelona), mit denen er seine eigene Form gefunden hatte. Er hatte sich allmählich abgeklärt und stellte nun leise reliefmäßige, wie gemauert wirkende Flächen hin, die verschollenen Grabmälern gleichen. Hier wurden in eine sandartige Materie Runenzeichen eingraviert, und alles blieb ganz zurückgehalten in der Farbe. Tàpies hat sich zum ernstesten dieser spanischen Maler entwickelt und konnte auf der Venediger Biennale, neuerdings aber auch in New York, höchste Anerkennung erreichen.

Unruhiger die Entwicklung von Modesto Cuixart, 1925 in Barcelona geboren. Ein verwandlungsfähiger, vielseitiger Sucher, der lange, experimentierende Anläufe brauchte, bevor er gegen 1957 mit gereiften Werken hervortrat. Neuerdings wird seine Malfläche wie mit Peitschenhieben belegt. Er mischt einer Paste aus Vinyl und Latex Emulsionen aus Gold und Silber bei. Die aufgelegten Formenlabyrinthe wirken dann bisweilen zu „vornehm", und die metallischen Effekte liegen auf zu „noblen" Gründen.

Den 1918 in Gerona geborenen Juan Jose Tharrats kann man einen „Erfinder" nennen. Seine Arbeiten reichen vom Kirchenbild bis zur Ballettdekoration, und sie sind farbiger als die der anderen. Er bestrickte durch feinsinnige Collagen und „Las Maculaturas", Blätter mit kräftigen Dunkelstrukturen auf weißem Papier. Er schuf auch montierte Gegenstände und Plastiken, trat aber auch als Polemiker und Kunstkritiker hervor, schrieb über Paul Klee und die Entwicklung der Moderne.

Aber auch in Madrid entstand der Malerei ein neues Zentrum. Saura und Millares stellten 1953 in der Academia Breve aus, und man organisierte eine Schau „phantastischer Kunst", die einen Skandal verursachte, obgleich die Arbeiten der jungen Spanier mit Werken von Picasso, Calder, Miró und Max Ernst gemischt waren. Auch die Madrider schlossen einen Bund mit entsprechenden Schriftstellern. — Luis Feito, 1929 in Madrid geboren und von der Pariser Galerie Arnaud vertreten, realisiert Gebilde, die wie von Nebeln umwallte Mondkrater wirken, wenn man sie naturalistisch deuten will. „Manchmal", sagt

Hans Arp

er, „quillt das Licht hervor und die Hoffnung; manchmal nichts ... Manchmal gehe ich in die grundlosen Schwärzen ein ... Ich stoße auf jungfräuliches Gestein . . . und es entsteht Raum, dem ich die Stille entreiße."

Rafael Canogar, 1934 in Toledo geboren, ist der jüngste dieser Maler. Er beeindruckte besonders auf der Münchner spanischen Ausstellung von 1959: wild aufgeworfene reliefmäßig hervorbrechende Materie, der eine jähe Bewegung innewohnt. Eine großformatige Bilderfolge nennt er „die sieben Todsünden". Da toben wirklich bedrohende, finstere Leidenschaften. Sein Programm: „Den wesentlichen Zusammenhang zwischen dem Erklärbaren und Unerklärlichen suchen . . . das Zeichen als Ausdruck vitaler Energie . . . Strukturen finden, die die Welt komponieren und zugleich gegen das Unendliche schleudern . . . Den Augenblick dann versteinern lassen."

Antonio Saura, 1930 in Cuenca geboren, durchpflügt die Fläche ebenfalls aufs leidenschaftlichste. Er erinnert aber eher an den Italiener Vedova und ist nur schärfer in seinen Bewegungszügen, mit denen er sich hauptsächlich auf Schwarz-weiß-Kontraste beschränkt. Bezeichnenderweise soll ihn einst Picassos Guernica besonders begeistert haben. Er sagt, „die Leinwand ist ein Schlachtfeld ohne Grenzen . . ., voll kosmischer Energien."

Manolo Millares, 1926 in Gran Canaria geboren, war zuerst gegenständlicher Landschafter, malt aber seit 1948 abstrakt. Nach langem Tasten ist er jetzt bei Materialbildern im Sinne des Italieners Burri angelangt. Er arbeitet mit zusammengenähtem Rupfen. Während Burri mit dieser ruppigen Materie seltsamerweise große Ruhe, ja Feierlichkeit zustande bringt, will Millares diese Mittel benutzen, um den Eindruck der Verwerflichkeit zu erzeugen, wobei die breiten Nähte wie Abgründe oder klaffende Wunden wirken sollen. Beide Maler aber wollen, wie das schon Schwitters und der Dadaismus getan hatten, zeigen, daß jedes Material zum Ausdrucksträger werden kann, wenn es expressiv eingesetzt wird. Millares gesteht: „Die Kunst berührt heute das Unmögliche, womit sie aber die Schöpferkraft stimuliert . . . Dauernder Selbstmord und dauernde Geburt . . ."

Manuel Rivera, geboren 1927 in Granada, versucht sich seit Jahren mit Drahtgeflechten, die er in Schichten in die Bildebene spannt, woraufhin die eine Gitterfläche die dahinterliegende durchscheinen läßt und sich imaginäre Schatten ergeben.

Lucio Munoz, 1929 in Madrid geboren, steht der Bildgestaltung von Tàpies nahe. Auch seine Arbeiten sind sehr ernst und verhalten, aber alles wirkt bei ihm lastender und schwerer. Dunkle Hölzer verankert er in seinen düster reliefierten Flächen. Seine Mischtechnik ist entweder auf abendliches Braun oder auf nächtliches Schwarz gestellt. Eine tiefe Melancholie spricht aus seinen Bildern.

Ganz flüssig verläuft der Farbauftrag bei Manuel Viola (1919 in Saragossa geboren). Wenn seine Farbenklänge auch gedämpft bleiben, so strömen sie doch malerisch differenziert dahin, im Sinne einer peinture der alten Meister. Sein Kolorit erinnert bald an Rembrandt, bald an Guardi oder Goya, nur daß es nun nicht mehr an Gegenständen haftet, sondern frei dahinwogt oder aufgischtet.

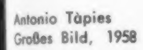
Antonio Suarez hingegen, 1923 in Gijon geboren, walzt die Farbe breit und teigig, bis auf die Ränder der Farbfelder, die als plastische Grate stehen bleiben. Er meidet eckige Formen, ergeht sich aber in zu schwelend weichen, braunrötlichen Tönen.

Äußerster Gegensatz bei Fernando Tobel (1924 auf den Philippinen geboren). Er setzt auf weiße Gründe schwarze Linienblitze, die auseinanderschießen, während Farreras blasse, etwas ästhetenhafte Farben durch unmerklich aufgelegte, gazeartige Stoffe schimmern läßt. — Alfonso Mier breitet hingegen weite, verwitterte Flächen aus, auf denen sich wurmartig und wie verwest ein jählings aufgesetzter Gegenstand erhebt.

Es wären noch andere Maler zu erwähnen, die auf der bestens ausgewählten Münchener Ausstellung dieser jungen Spanier zu sehen waren. Leider ist diese interessante Schau innerhalb Deutschlands nur in jener einzigen Stadt gezeigt worden. — Spannend war es, wahrzunehmen, wie sich diese junge spanische Malerei in einem ziemlich diktatorisch regierten Lande durchringen konnte, um den Anschluß an die großen Wandlungen der künstlerischen Welt wieder zu gewinnen, ohne das spanische Lebensgefühl im mindesten zu verleugnen.



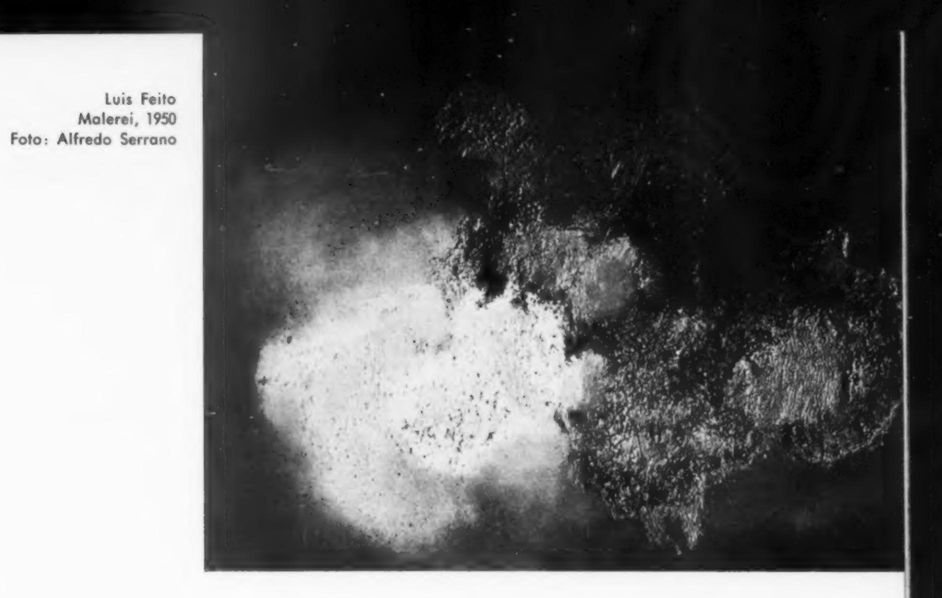
Antonio Tàpies
Malerei, 1958



Antonio Tàpies
Großes Bild, 1958

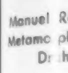


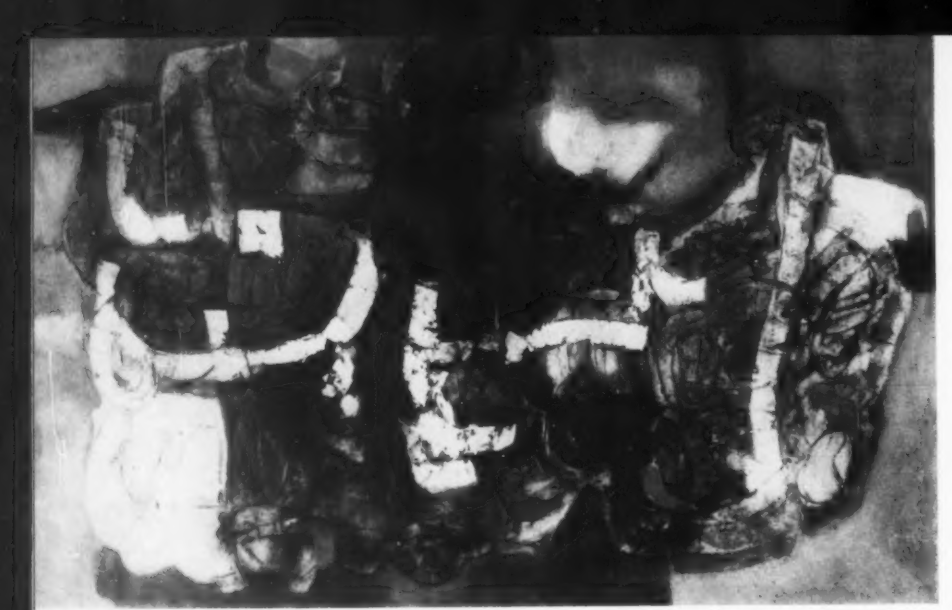
Juan Jose Tharrats
A Kimichi, 1957—59



Luis Feito
Malerei, 1950
Foto: Alfredo Serrano

Lucio Munor
Tabla gris, 1959

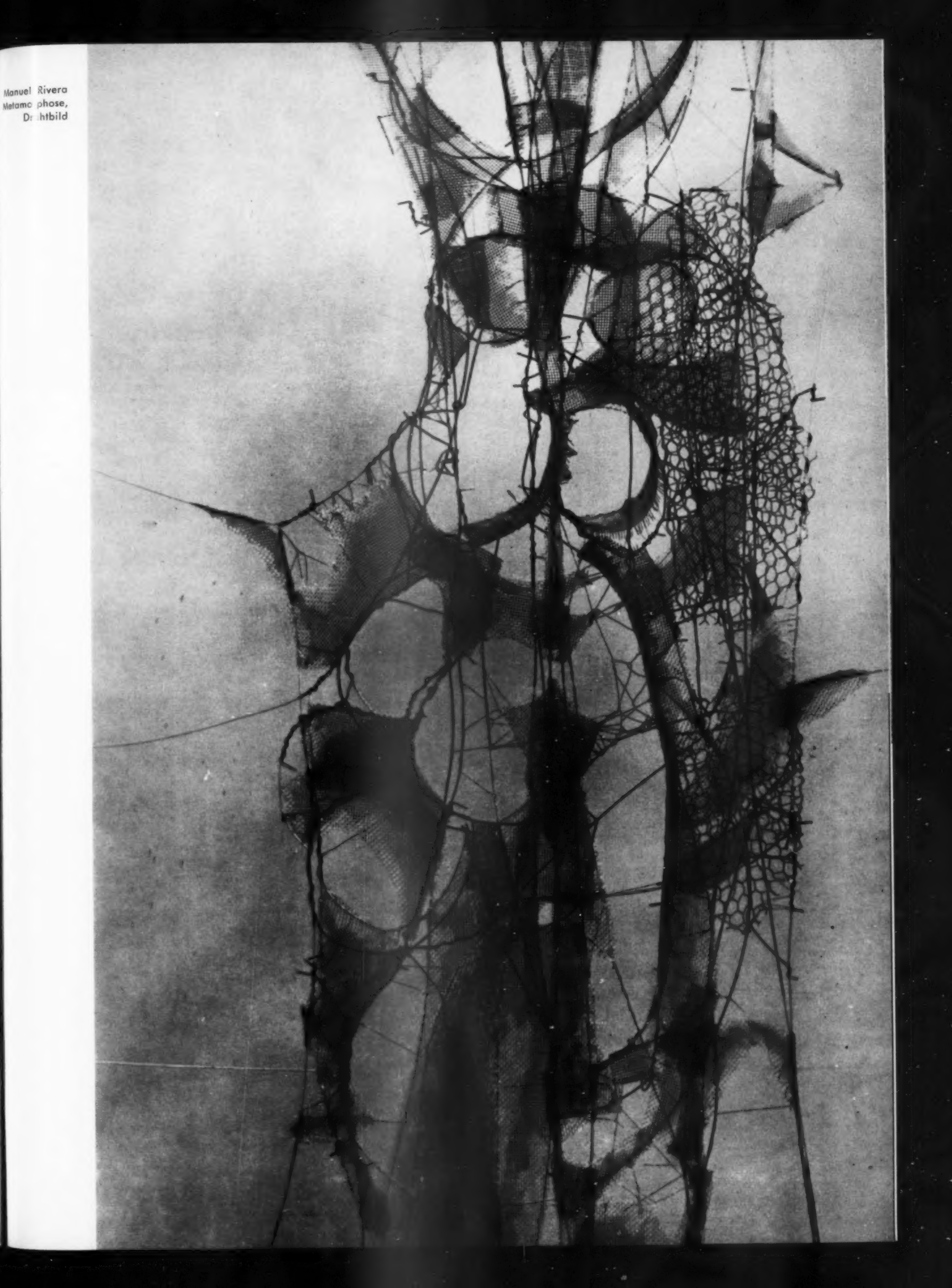




Antonio Suarez



Modesto Cuixart



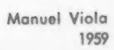
Manuel Rivera
Metamorphose,
Drahtbild



Rafael Canogar
Malerei, 1959

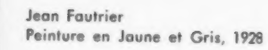


Antonio Saura
Salvatierra, 1957



Manuel Viola
1959





Jean Fautrier
Peinture en Jaune et Gris, 1928

Jean Fautrier
Fêtes, 1947

DE

Nach A
Freiburg
ler Jean
Die kon
schau s
Malraux
nier de
der des
Welt a
Read st
sich für
eine Ra
üben. A
tive Ve
blicity e
Mannes
net, Sisl
Wer ist
Er wurd
Royal A
als fran
seit 1942
Schon 1
rier ein
meist lo
furchte
Fautrier
zu eine
Lineals
tion bed
mard au
Fläche
„Otages
Geltung
der Ga
Fautrier
„Nus".
über da
Malerei
zu dies
Schau in
erschien
über de
um sein
schen u
untergrü
Stand v
alles ge
ein deut
im Ausl
„Daher
wie wer
hielten,
Ponge a
stellung
er zu sa
an, den

DER FALL JEAN FAUTRIER

Nach Ausstellungen seines Werkes in Leverkusen, Düsseldorf, Freiburg i. Br. und Kassel (documenta) ist der französische Maler Jean Fautrier auch in Deutschland näher bekannt geworden. Die kommende Biennale in Venedig wird ihn durch eine Sonderschau seiner Bilder ehren. Berühmte Kunstschriftsteller wie André Malraux oder Herbert Read huldigen dem Maler als einem Pionier der Abstraktion. Man erklärt ihn zum eigentlichen Begründer des informellen Stils, der seinen Siegeszug um die ganze Welt angetreten hat, und steht nicht an, ihn als Genie zu feiern. Read stellt ihn an die Seite Klees und Kandinskys. Er selbst hält sich für einen jungen Maler und nennt die informelle Malerei eine Raserei, die mit innerem Recht nur zwei, drei Maler ausüben. Alle anderen seien Nachahmer, die sich auf äußerst primitive Verfahrensweisen beschränken, wie er sagt, wobei die Publicity eine einfältige und absurde Rolle spiele. Das Urteil dieses Mannes ist auch gegenüber der Vergangenheit entschieden: Monet, Sisley und Signac rechnet er zu den Mittelmäßigen.

Wer ist Jean Fautrier und worauf gründet sich sein später Ruhm? Er wurde 1892 in Paris geboren. In England besuchte er die Royal Academy of Arts. Nach dem ersten Weltkrieg, in dem er als französischer Soldat verwundet wurde, lebt er in Frankreich, seit 1942 in der Nähe von Paris.

Schon 1928, als man vom Tachismus noch nichts wußte, übte Fautrier eine Malerei, die auf jede feste Form verzichtete. Es sind meist lose aufs Papier gesetzte, von schlängelnden Linien durchfurchte Flecken. Dieses Gegenthema der Form, die Nichtform, die Fautriers Bilder bis heute beherrscht, verfolgte der Maler also zu einer Zeit, als sich die abstrakte Malerei immer mehr des Lineals und Zirkels als der einzigen Regulative der Konstruktion bediente. 1935 stellte Fautrier bei Bernheim, 1939 bei Gallimard aus. Mittels seiner Technik der „hautes pates" bildet er die Fläche zum Relief. 1945 zeigt er in der Galerie Drouin seine „Otages", in denen seine breiig aufgesetzte Paste besonders zur Geltung kommt. Nach dem zweiten Weltkrieg setzte sich neben der Galerie Drouin hauptsächlich die Galerie Rive droite für Fautrier ein. Hier zeigte er 1955 seine „Objets" und 1956 seine „Nus". In der selben Galerie fand 1957 eine große Überschau über das Werk Fautriers unter dem Titel „30 Jahre informelle Malerei" statt. Um den Maler endgültig durchzusetzen, lud man zu dieser von verschwenderischen Coctail-Partys begleiteten Schau in großzügigster Weise Kritiker aus dem Ausland ein. Es erschienen zahlreiche Publikationen und Propagandaschriften über den Maler. Die Förderer Fautriers sparten nicht an Mitteln, um seinen Bildern Ansehen und Geltung zu verschaffen. Inzwischen umgibt Fautrier der Nimbus eines Sehers der Malerei, der untergründig schon vor Jahrzehnten die Kunst in ihrem heutigen Stand vorherbestimmte. Von Dichterfreunden und Kritikern wird alles getan, um den Mythos um Fautrier zu fördern, so, wenn ein deutscher Kritiker schreibt, die Bilder dieses Malers würden im Ausland wie Reliquien von Hand zu Hand weitergereicht. „Daher packt uns freudige Erregung, ja höchste Befriedigung, wie wenn wir — Jean Paul Sartre zum Trotz — den Beweis erhielten, daß es einen lieben Gott noch gibt" schreibt Francis Ponge angesichts dieser „Reliquien" 1959 im Katalog einer Ausstellung der Düsseldorfer „Galerie 22". — „Das Besondere, das er zu sagen hatte, gehört dem Bereich des reinen Enthusiasmus an, dem Gottesgnadentum, der freien Herrschaftlichkeit, der Seligkeit des Ausdrucks und dem berechtigten Anspruch." Fragt man etwas nüchterner, wie weit das Werk Fautriers seinem berechtigten Anspruch genügt, so ist es wenig nützlich, den Bildern dieses Malers jede Kritik zu ersparen. Neben der Beharrlichkeit, mit der sich Fautrier seit 1928 abseits der allgemeinen Marschroute der abstrakten Malerei hält, fallen einige unmittelbare Schwächen der Bilder ins Auge. Wie sehen diese Bilder, die ein mittleres Format selten überschreiten, aus? Sie zeigen in der Regel eine dem ebenen Bildgrund aufgesetzte, stark reliefierte Mittelform. Diese ist meist amorph und ragt wie eine Insel oder ein Felsenriff aus der Grundfläche heraus, die, wenn sie in schillerndem Meergrün — einer von Fautrier bevorzugten Farbe — angelegt ist, die Assoziation an eine Wasserfläche weckt. So amorph Fautriers Zentralformen gebildet sind, so roh sind sie auch aufgespachtelt. Zu diesem Materialklumpen gesellen sich verschwimmende Linien, die das Mittelfeld umspielen, durchqueren oder überkreuzen. Die pastelligen, oft süßlichen Farben der Bilder liegen als dünne Lasur auf der Fläche. Den Anhängern dieser Malerei erscheint diese Lasur als ein berückend zarter Farbhauch. Die Art aber, wie sie dem Bildkörper anliegt, wobei farbig bekleidete und farbig unbekleidete Stellen in loser Folge wechseln, verstärkt den Eindruck einer äußerst flüchtig aufgelegten Farbtünche, die gefällige Reize erzeugt, aber selten mit dem Bildleib zu einer Einheit verschmilzt. Die gleiche Flüchtigkeit des Auftrags verraten die Linien. Diese kennen keine Rücksicht auf die ihnen anvertraute Form. Sie negieren diese vollständig, so daß ein aus Linien gebildeter Bildplan beziehungslos über einem aus Masse gebildeten Bildplan lagert, so als würde ein Bildentwurf mit grober Hand durchgestrichen. In einigen Fällen ergibt sich eine Deckung des Rhythmus der beiden Pläne dank der Simplizität der Rechteckformen und Linienkreuze. Farbe und Relief einerseits und Zeichnung andererseits sind im übrigen von auffallender Inadäquatheit.

Fautrier demonstriert seine Formfeindlichkeit an einem äußerst schmalen Motivschatz. Neben das verfließende, wolkenhafte Amorphe treten wie Formrelikte rechteckige Gebilde, jeweils in die Mitte des von mehreren Seiten signierten und betrachtbaren Bildes gesetzt. Seit Jahrzehnten wird Fautrier nicht müde, solche simple Motive auf seinen Bildern zu wiederholen. Seine Motivtreue ist nachgerade von monomanischer Unwandelbarkeit.

Fautriers abstrakte Malerei wahrt bis heute einen Zusammenhang zum Gegenstand. Vor seiner informellen Phase malte der Künstler gegenständlich, damals in einem expressiven, an Soutines Gegenstandsdeformationen erinnernden Sinn. Wie bei Soutine verquicken sich in den früheren Bildern spätimpressionistische mit expressionistischen Tendenzen, wobei jede anorganische Form in eine organische transformiert wird. Ein Stilleben von 1928, das in spätimpressionistischer, dabei äußerst lapidarer Weise ein paar Früchte festhält, ebenso ein Stilleben von 1929 „Les raisines" mit stark vereinfachten, die Rundform der Früchte betonenden Konturen machen überdies deutlich, wie sehr die Malerei Fautriers auch in motivlicher Hinsicht eine Auseinandersetzung mit dem Organischen darstellt. In der ungegenständlichen Periode bricht Fautriers organisch-vegetative Konzeption in ungehemmter „Raserei" hervor. Dabei bleibt aber für Fautrier die Verbindung zur Objektwelt wesentlich, die in Titeln wie „Wald", „Landschaft" oder „Sonnenuntergang" zum Ausdruck kommt.

Typisch für Fautrier sind jene „Nus" von 1945, Signete von aufgedunsenen, zerfleischten Akten in breiigen und klumpigen Massen, die die Vorstellung von erdiger Frucht und Vegetation wachrufen. Man muß die Bilder Fautriers wegen der Ambivalenz ihrer gegenständlichen Bedeutungen auch im Zusammenhang des Surrealismus sehen. Ein großer Teil des Interesses, das psychologisch orientierte Kunstkritiker wie Herbert Read, André Malraux oder Michel Tapié an Fautrier nehmen, erklärt sich aus den archetypischen Anspielungen seiner Bilder. Im monströsen Bruitismus der „Nus", meint man, ist die ganze Brutalität unserer Epoche eingeflossen. In diesem Sinne versteht man das Werk Fautriers als eine Manifestation, in der parallel zu dem Zerstörungs- und Selbstzerstörungsdrang unserer jüngsten Geschichte, die Malerei maltraitiert wird. Fautrier: „Die Malerei ist darauf angewiesen, sich selbst zu zerstören, um neu zu erstehen."

Als Anti-Malerei kommt Fautriers Bildern sicherlich eine polemische und symptomatische Geltung zu, die sich aber mit ihrer künstlerischen keineswegs deckt. Wegen des konsequent destruktiven Prinzips, durch das sie sich letzten Endes selbst aufhebt, ist sie keines eigentlich schöpferischen Durchbruchs fähig. Goethe sagte einmal, daß sich das Genie daran erkennen lasse, daß seine Arbeit in der Geschichte lebendig fortzeugt. Ob der Negativismus der Malerei Fautriers in der Lage ist, Geschichte zu bilden, darf man mit guten Gründen bezweifeln. Nichtsdestoweniger meinen die Anhänger Fautriers, die heutige Malerei auf ihn zurückführen zu müssen. Es ist aber wenig sinnvoll, Jean Fautrier als den Begründer der informellen Malerei einzusetzen und ihm den Ruhm eines großen Erfinders zuzuschanzen, solange feststeht, daß die schöpferischen und konstruktiven Prinzipien, mit denen die fälschlich so genannte „informelle" Malerei von heute arbeitet, viel früher bei Kandinsky und Klee sowie bei den Dadaisten entwickelt sind. Das Informelle als die Gegenseite des Konstruktiven tritt beim frühen Kandinsky der „Improvisationen" voll entfaltet zutage. Hier aber ist es nicht wie bei Fautrier aus einer expressiven Gegenstandsumschmelzung und destruktiven Gesinnung geboren, sondern bewegt sich weit ursprünglicher in die Richtung reiner Abstraktion.

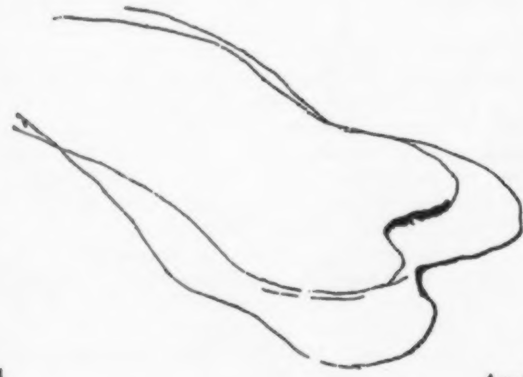
Die Anregungen Kandinskys und Klees auf die junge Künstlergeneration ist nicht zu übersehen. Was den Einfluß Fautriers betrifft, so ist dieser äußerst gering. Um ein paar wichtige jüngere Künstler von heute zu nennen: weder Tàpies, noch Burri oder Mathieu wurden in irgendeiner Weise von Fautrier angeregt. Soweit diese Künstler die Materie wie Fautrier in ihren Bildern hervorkehren, geschieht dies auf autonome Weise, die in der Entwicklung ihrer Malerei selbst begründet liegt. Der Umgang mit der Paste im Bild ist eine allgemeine, historisch am ehesten auf van Gogh zurückweisende Tendenz der heutigen Malerei, die ebenso für Braque, wie für Baumeister, Miró oder Dubuffet charakteristisch ist.

Nachdem es — hierzulande durch die documenta — offenbar geworden ist, daß das Informel kein auf die Dauer ausreichendes Prinzip der Kunst darstellt, daß ein anarchischer Vitalismus die Entwicklung der Malerei eher hemmt als fördert, sind die jungen Künstler dabei, sich auf ordnende Bildprinzipien zurückzubesinnen. Fautrier wird den Thron, auf den man ihn, ausgestattet mit den Insignien eines neuen Zeitalters der Malerei, erhoben hat, an universalere Künstler zurückgeben müssen.

Klaus Jürgen-Fischer



Jean Fautrier



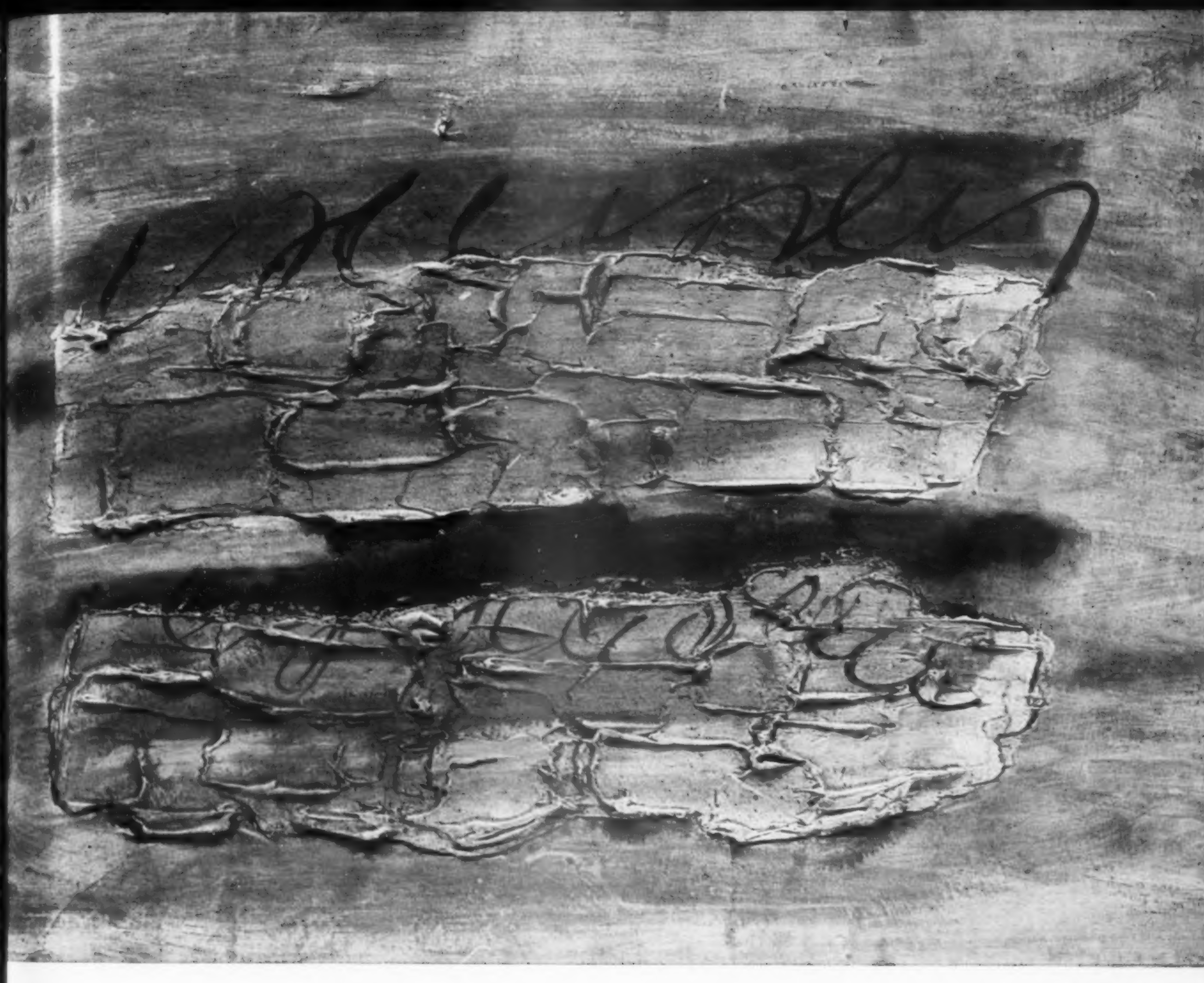
DAS NEUE MUSEUM DER UNGEGENSTÄNDLICHEN KUNST IN NEW YORK

Das neue Solomon R. Guggenheim Museum in der 5. Avenue an der 88. Straße in New York ist vor kurzem feierlich eröffnet worden. Der führende amerikanische Architekt und Bautheoretiker Frank Lloyd Wright, der für die Entwicklung der Architektur und des Städtebaus der Gegenwart unaufhörlich gekämpft hat, hat diesen letzten Triumph seiner Unbeugsamkeit nicht mehr erleben dürfen, aber vielleicht genügte es ihm zu wissen, daß dieses langgehegte Projekt Wirklichkeit werden würde. Seine Witwe nannte das staunenswürdige Gebäude ein „Mekka der Menschheit".

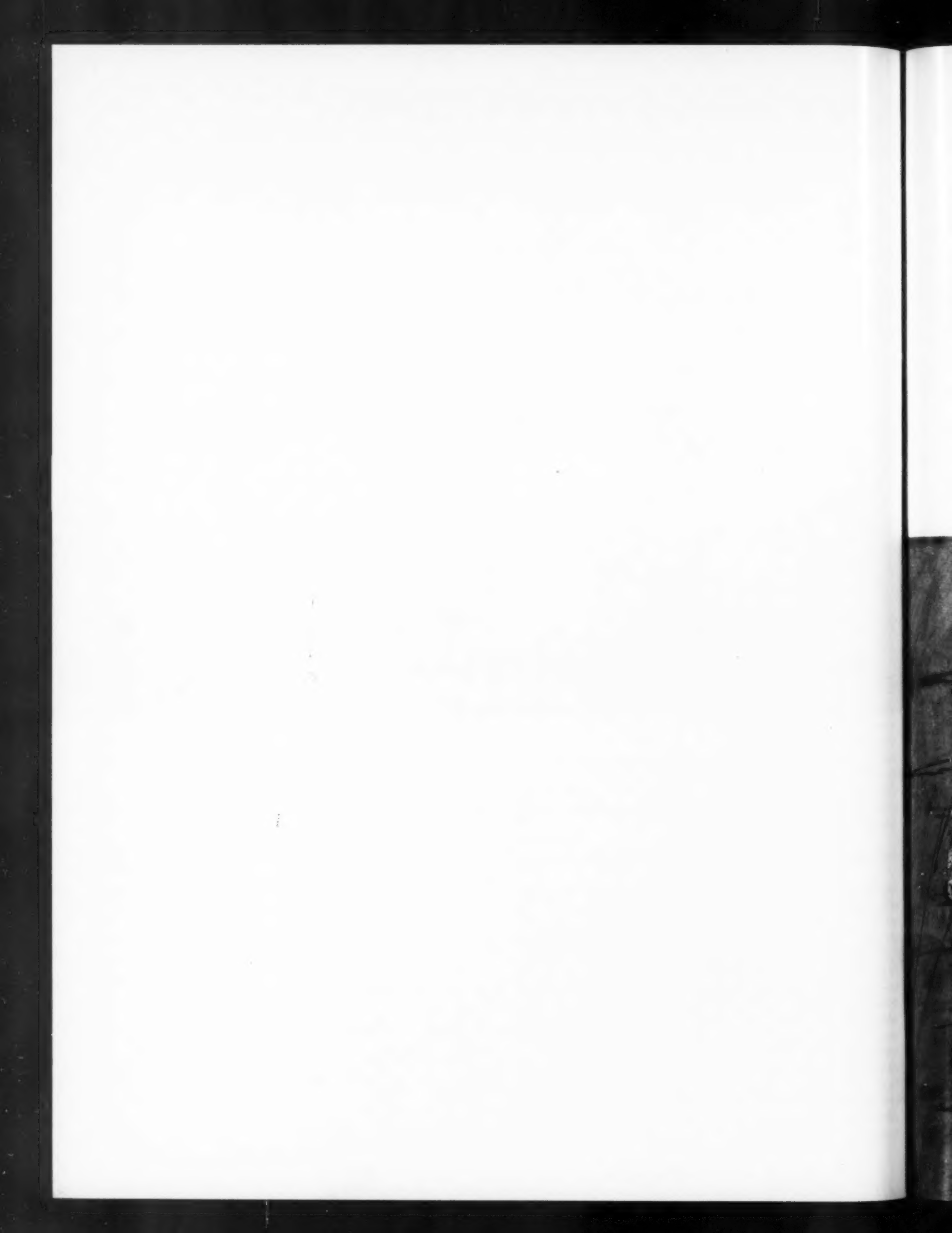
Man sieht schon von weitem die spiralförmige Rampe des Baus in die Höhe steigen.

Die ersten Besucher verzichteten auf den Fahrstuhl und stiegen die Rampe hinauf und herab, um die visionäre Wirklichkeit dieser Rotunde, die an Sakralbauten erinnert, zu erleben und Bilder und Plastik zu betrachten. Sie konnten kaum glauben, daß sie auf diese Weise eine halbe Meile zurückgelegt hatten.

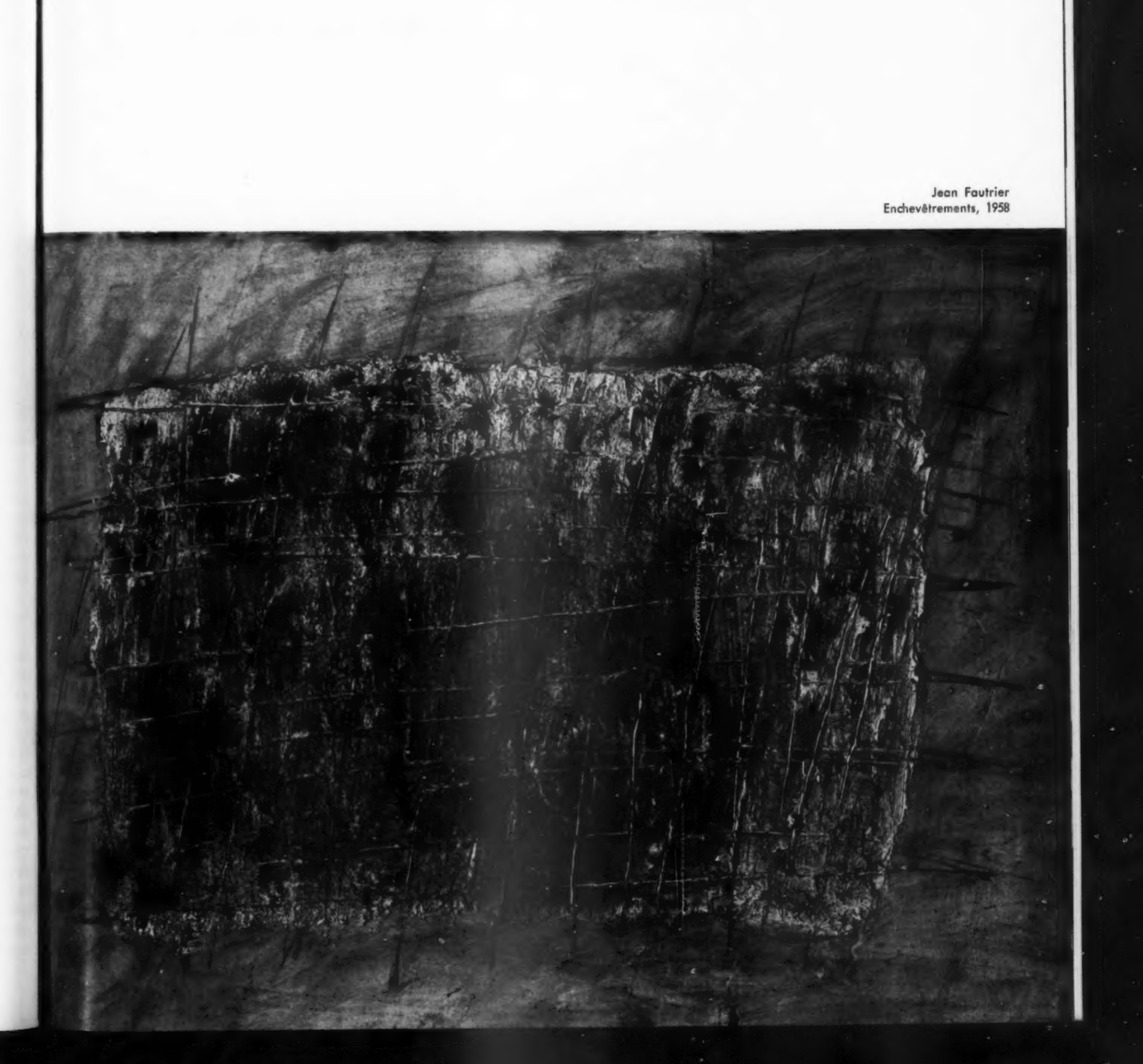
Als Willensnatur von betontem Selbstvertrauen blieb Frank Lloyd Wright bei seiner Meinung, daß die schiefen Wände des Baus den ausgestellten Gemälden nur zum Vorteil gereichen werden, auch war er überzeugt, daß man beim Exponieren der Kunstwerke kein elektrisches Licht brauchen werde. Es ist schwer zu glauben, daß dieser konsequente Architekt und Konstrukteur nicht im voraus wußte, daß der großartige, aber dämmernde Innenraum nicht genug Tageslicht haben wird. Frank Lloyd Wright war persönlich wenig an der Malerei interessiert, und die Mehrzahl seiner Wohnhäuser sind so gebaut, daß sie für Bilder kaum Platz bieten. Auch bei dem Guggenheim-Museum

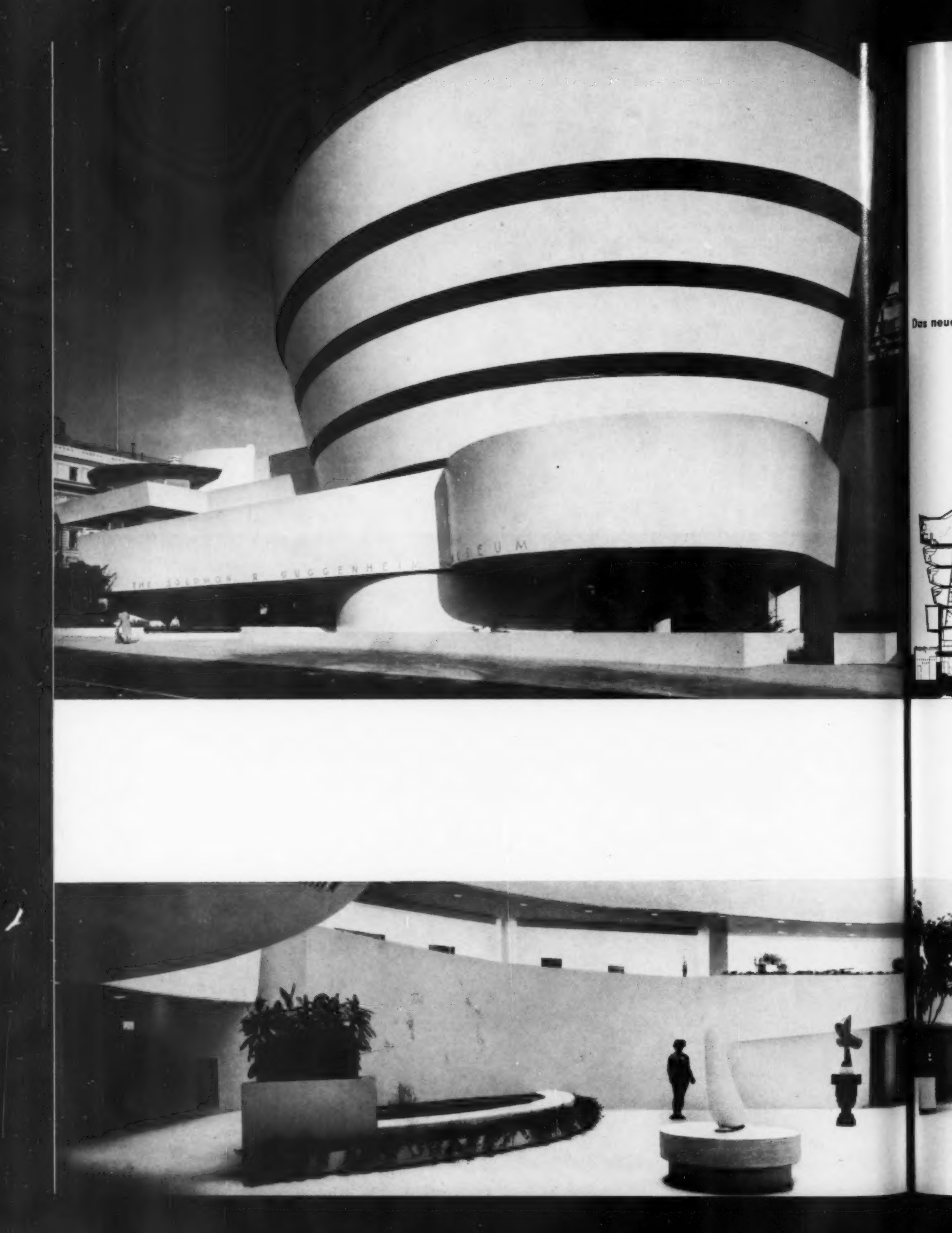


Jean Fautrier, Sunset, 1958



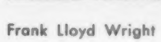
Jean Fautrier
Enchevêtrements, 1958



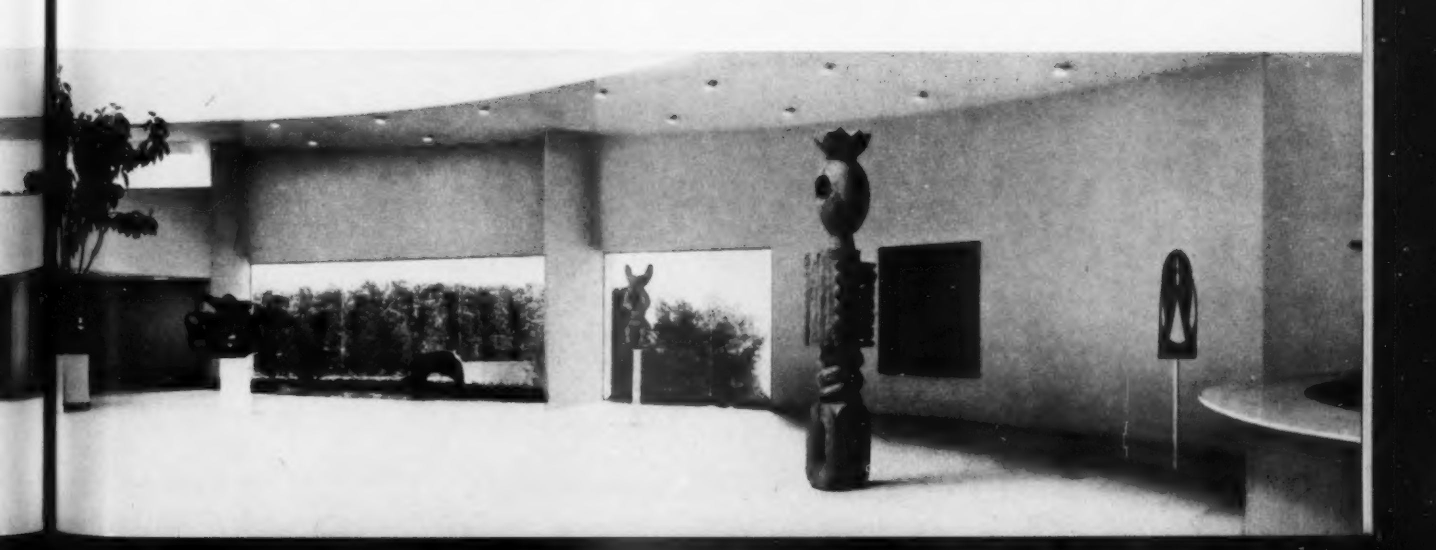


Das neue

Das neue Solomon R. Guggenheim Museum in New York



Frank Lloyd Wright





Innenansich

Innenansichten des neuen Solomon R. Guggenheim Museums, New York



Kunsthalle Hamburg:
Pierre Bonnard, um 1900



Kunsthalle Hamburg:
Robert Delaunay, 1925



Kunsthalle Hamburg:
Henri Matisse, 1944



Kunsthalle Hamburg:
Julio Gonzalez, 1940



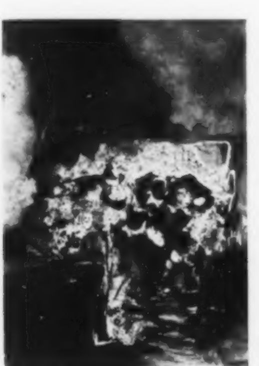
Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Hann Trier, 1958



Galerie Sandner, Hamburg:
Horst Janssen, 1958

Gewerbeschule Oberaltenallee, Hamburg:
Berto Lardera, Wandplastik, 1959







Hamburger Künstlerclub „Die Insel":
Reinhard Pfennig, 1959

Karl Ernst-Osthaus-Museum, Hagen:
Henry van de Velde



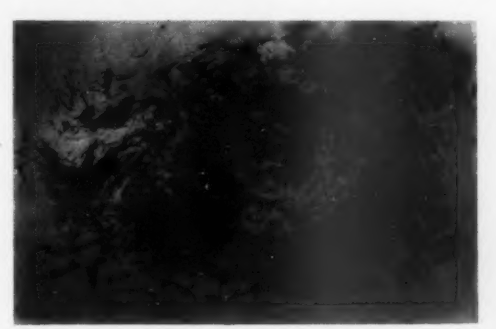
Karl Ernst-Osthaus-Museum, Hagen:
Henry van de Velde

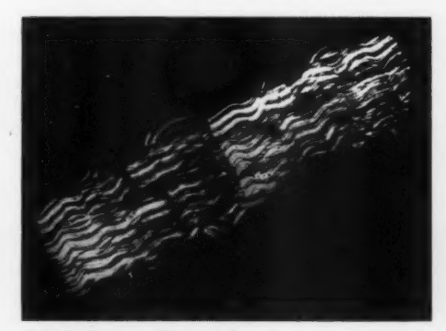
Karl Ernst
Theo van

Pavillon,
Wünsche-


Karl Ernst-Osthaus-Museum, Hagen:
Theo van Rysselberghe


Galerie Brusberg, Hannover:
Peter Herkenrath, 1959


Galerie van de Loo, Essen:
Fred Thieler, 1959


Galerie Parnass, Wuppertal:
Klaus Jürgen-Fischer, 1959

Pavillon, München:
Wünsche-Mitterecker


Galerie Günther Franke, München:
Emy Roeder


Galerie Günther Franke, München:
Woty Werner

Villa Massimo, Rom:
Wilhelm Loth




Galerie Würthle, Wien:
Fritz Herzmanofsky-Orlando





No. 16-B, Öl, 1957

WIR STELLEN VOR: August Puig

1929 in Barcelona geboren. Autodidakt. 1947 mit Stipendium der französischen Regierung nach Paris. Ab 1949 Einzelausstellungen u. a. in Paris, Barcelona, Monte Carlo, Bern, Stockholm, Göteborg, Frankfurt/M., Wuppertal. Beteiligung an: Salon des Surindépendants, Salon de Mai, Salon des Réalités Nouvelles, „Les Mains Eblouies" Galerie Maeght, Paris. Bilder in internationalen Privatsammlungen und im Musée d'Art Moderne, Paris. Lebt in Barcelona.



No. 2-B, Öl, 1957

war Wright von der Idee besessen, ein architektonisches Werk ohnegleichen zu schaffen. Die spezifische Aufgabe dieses Gebäudes war für ihn von sekundärer Bedeutung. Deshalb war der Direktor des Museums, der angesehene amerikanische Kunstkritiker und kühne Vorkämpfer für die Sache der ungegenständlichen Kunst, James Johnson Sweeney, gezwungen, Abstand von den anti-museologischen Ideen Frank Lloyd Wrights zu nehmen. Er verzichtete auf die Konzeption Wrights, die Bilder im oberen Stockwerk direkt an die Wand zu hängen und beschränkte sich auf die unteren Rampen, deren Wände gerade sind; er bediente sich überdies einer Einrichtung, die den Gemälden durch ungemein starke Beleuchtung den Eindruck verleiht, als ob sie im Raum frei schwebten. Bei allem Geschmack und feinem Gefühl für das Räumliche, entsteht hier ein ästhetischer Zwiespalt zwischen der reinen, zwecklosen Architektur und dem Funktionalismus eines Museums.

Frank Lloyd Wright hat während seines langen Lebens sehr viel über die „organische" und „funktionelle" Architektur theoretisiert, sich zugleich aber auch dem Rausch eines Wagniskultes hingegeben. Suggestiv, vital und wuchtig wie es ist, hat das neue Museumsgebäude in der amerikanischen Presse und in den Kreisen der Museumsleute und Architekten Amerikas sowohl Bewunderung als auch Bestürzung ausgelöst.

Aleksis Rannit, New York

André Malraux

Ansprache anläßlich der Verleihung der internationalen Preise der Biennale von Paris

Meine Damen und Herren,

alle, die die Malerei lieben, und sogar einige andere, erwarten mit Neugierde das Verzeichnis der Bilder, ausgewählt unter 600 Gemälden einer Ausstellung, deren außerordentliche Wichtigkeit und historische Bedeutung wir alle vom Augenblick der Besichtigung an verstanden haben.

Auf die Initiative von M. Raymond Cogniat haben 42 Nationen geantwortet. Diese Ausstellung kennzeichnet in einem bisher unerreichten Grad die Lage der Malerei in der Welt, wobei das Alter der Aussteller mithilft. Jeder von uns ist gezwungen, Stellung zu nehmen. Haben wir eine solche Verbreitung der informellen Kunst vorausgesehen? Sie ist unzweideutig. Und kein lenkender Einfluß hat eine Rolle spielen können, denn die Gemälde, die von den einzelnen Nationen eingeschickt wurden, sind von deren eigenen Jury ausgewählt worden. Ein anderes überraschendes Element: die Schwäche der figurativen Bemühungen. Ich sehe von der französischen Sektion ab, die nach anderen Methoden ausgewählt wurde. Der Entwicklung der informellen Kunst hätte sich die Geburt einer n e u e n figurativen Malerei entgegenstellen können, radikal verschieden von der der Sowjet-Union und anderer hier nicht vertretener Nationen. Es gibt nichts dergleichen. Lassen wir uns zu keinen unvorsichtigen Prophezeihungen verleiten! Als der Impressionismus die Salons eroberte, war er schon nicht mehr die Kunst der Zukunft. Außerdem deckt das Wort informell sehr verschiedene Versuche, die nur ein allgemeiner Refus einigt. Man hat uns oft gesagt, die Malerei müsse abstrakt sein; oder im Gegenteil, sie dürfe es nicht sein. Wie man gesagt hat, sie müsse impressionistisch oder divisionistisch sein... Die Malerei hütet sich, solchen Theorien zu folgen, selbst denen der Maler. Dennoch glaube ich von ihrem jetzigen Abenteuer (ihrem ersten planetarischen Abenteuer), daß sie lange Zeit eine entscheidende Eroberung bewahren wird: jene der Freiheit des Malers bei seiner malerischen Schöpfung. Seither weiß der Künstler, daß Figuration und Nicht-Figuration von ihm abhängen, in den gleichen Grenzen der gleichen Freiheit.

Anderswo habe ich gesagt, daß es die Rolle des Staates ist, diese Freiheit zu sichern. Auch wichtig zu zeigen, was dieses Abenteuer, das soeben in Paris seinen eklatantesten Ausdruck findet, von Anfang an Paris schuldet. Im nächsten Jahre wird die Ausstellung „50 Jahre informelle Malerei" unter der Leitung von Jean Paulhan zeigen, was diejenigen Schulen, die sich der ihren widersetzten, Paris geschuldet haben. Für die französische Kultur ist es unerläßlich, daß Paris, was die Kunst anbetrifft, „la Ville de l'Accueil" bleibt. Im Jahre 1960 werden wir hier die großen Ausstellungen Indiens, Japans und Lateinamerikas sehen, die Meisterwerke des Zen und die Modelle der Stadt Brasilia.

Aber die Aufrechterhaltung dieser Herrschaft ist nicht ein Verdienst unserer Bemühungen. Sie liegt viel mehr daran, daß in keiner anderen Stadt — und sei sie die mächtigste der Welt — in der Nähe des Flusses, an dem die Kästen der Bouquinisten und die Geschäfte der Vogelhändler liegen, ganze Straßen die Bilder der größten Meister zwanglos denen der Anfänger gegenüberstellen, des Genies von gestern — der Hoffnung von heute. Nur hier scheint die Malerei zwischen den Pflastersteinen hervorzusprießen.

Und in diesen Bildern, ausgewählt unter all denen, die die Welt nach Paris geschickt hat, kann ich nichts anderes als eine Huldigung aller Maler an die Stadt sehen, von der man sagen wird, sollte sie einst verschwinden: „Hier lebte die Malerei in Freiheit".

KURT LEONHARD

PLATZANGST, FLUCHTWUNSCH ODER NEUE WIRKLICHKEIT?

Zum Raumproblem in der heutigen Malerei

Die Kunst steht heute ebenso wie die Wissenschaft und die Philosophie nicht am Ende, sondern an einem Anfang. Allen drei gemeinsam ist eine gewisse Freude am Provisorischen, eine ausgesprochene Scheu vor starren, endgültigen Formen und eine ebenso ausgesprochene Vorliebe für die Spielräume schwebender Indeterminismen. Gerade auf dem Gebiet der Kunstkritik wird eine verbindliche Terminologie erst noch zu erarbeiten sein.

Die folgenden Bemerkungen setzen voraus, daß heutige Malerei nicht lediglich ein Widerspruch gegen frühere Existenzformen des homo sapiens ist, sondern Ausdruck unserer eigensten inneren Situation.

Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß der Raum in der Malerei ein metaphysisches Problem ist. Noch öfter ist die Beobachtung ausgesprochen worden, daß die Malerei heute den Raum leugne und sich überwiegend in der zweidimensionalen Fläche erfülle. Damit scheint nahegelegt, daß mit dem Raum zugleich auch jede Metaphysik verleugnet werde. Selbstverständlich ist das eine Simplifikation. Nicht das Raum-Erlebnis wird geleugnet, sondern der zentralperspektivische Renaissance-Raum. Die „heilige Fläche", die als neue Wirklichkeit gilt, ist nicht unbedingt Negation des Raumes. Sie erschließt ihn entweder durch flächenparallele Schichtung oder durch aktiv-passive Farb-Formspannungen im offenen Spielraum der als unendliche Tiefe erlebbaren Grundfläche. Transparenz und Vibration treten an die Stelle der ausrechenbaren, einäugig zwischen Standpunkt und Fluchtpunkt gezwängten Zentralperspektive. Ihnen entsprechen die beiden wohl auffälligsten äußeren Merkmale, die auf heutigen Kunstausstellungen den Gesamteindruck beherrschen: der versperrte, verhängte oder vergitterte Raum mit seinen mehr oder weniger freigebigen Durchblicken; und der leere Raum, den die Spiele und Kämpfe einsamer, einander suchender oder fliehender Gruppierungen von Farben und Formen beleben. Selbstverständlich sind beide Phänomene, das Versperrte und das Leere, nur extreme Möglichkeiten eines und des gleichen Raumgefühls, dessen kontinuierliche Zwischenstufen in der Variationsbreite zeitgenössischer Bildkunst aufgehen.

Wenn soviel von Reduktion geredet wird, vergißt man allzu oft, daß der Sinn dieser Entäußerung eine Verinnerlichung, eine Überschreitung, eine Transzendierung ist: Armut, in der Kunst wie im Leben, als Vorbedingung innerer Freiheit. Gewiß ist der versperrte Raum so vieler zeitgenössischer Bilder — von Beckmann über Hans Hartung bis zu den zerrissenen Vorhangstrukturen der Tachisten — eine genaue Entsprechung der Klaustrophobie des modernen Menschen. Und die Vorliebe für den leeren Raum (von C. D. Friedrich und Chirico bis zu Mondrian und Rothko) ist adäquater Ausdruck für jenen Evasionsdrang, der den Nervenärzten und Soziologen nur allzu bekannt ist. An die Stelle des amor fati Nietzsches oder Dostojewskijs — also der unbedingten, heiteren Schicksalsbejahung — ist der horror fati des Expressionismus und Surrealismus getreten (auch in der Dichtung aufs aggressivste von Baudelaire bis Michaux), ja häufiger als der amor dei des Spinoza ist heute der horror dei eines Lautréamont. Deshalb antwortet dem horror vacui jeder klassischen Kunst in der modernen ein ebenso offen zutage liegender amor vacui: jene Vorliebe für die großen leeren Flächen, die sich auf allen Gebieten, in der Architektur, der Gartenkunst, der Buchtypographie ebenso wie in der Malerei äußert und nur allzu leicht aus „Lust am Untergang" und „Verlorenheit an das Nichts" ableitbar scheint. Zwischen Klaustrophobie und horror fati einerseits, Evasionsdrang und amor vacui andrerseits vermitteln die bereits erwähnten Prinzipien der Transparenz oder der Vibration. Sie äußern sich durch mehr oder weniger tiefgreifende Überlagerung der Raumpläne auf der Fläche ebenso wie durch Abtragung, Durchlöcherung, Zersetzung, die das Leere hinter allem Stofflichen durchschimmern läßt. Riegel werden aufgebrochen, Mauern stürzen ein, Vorhänge zerreißen. Schon früh waren die Dinge, die Abbilder der Objekte, als Absperrungen empfunden worden, sie verdeckten die Tiefe des metaphysischen Vakuums; also verschwanden sie in der gegenstandsfreien Kunst. Aber auch die abgegrenzten Formen, die im leeren Raum schwammen, wurden bald als „entraves", als „Hemmschuhe des freien Rhythmus" (Mondrian) erkannt und in der „informellen" Kunst aufgelöst. Der letzte Widerstand, der Stoff, die Materie, das Material, bleibt bis jetzt die Bedingung jeder Malerei, und so ist die sogenannte informelle Kunst eigentlich ein Kampf mit dem Material. Auch die Zerstörungsprozesse, die auf den tachistischen Bildern ihren sichtbaren Niederschlag finden, gehören noch zu den Experimenten der Transparenz, und die Auflösung der starren Form in vibrierende Rhythmen zielt auf Befreiung des Menschen.

Kandinskys Formen und Formengruppen, seine Farbflecke und Liniengespinste tanzen in einem leeren Spielraum, der an ostasiatische Mystik oder frühchristliche Katakombenbilder denken läßt — das Etwas in der „Nichtetwasheit", Monadenschwärme im kosmischen Nicht-Ich. Ganz anders Mondrian: bei ihm gibt es keine Zweiheit von Formelement und Grundfläche mehr, und jede Tiefe scheint aufgehoben. An ihre Stelle tritt eine unendliche Weite: die vertikalen und horizontalen Verstrebungen, aus denen die Rechtecksysteme seiner Flächenteilungen entstehen, reichen über den Rahmen hinaus und suggerieren in ihrem offenen Rhythmus eine unendliche Fortsetzbarkeit, aber auch ein unendlich ausgewogenes Gleichgewicht zwischen Vertikale und Horizontale, die als Zeichen für Mensch und Welt stehen. Hans Hartung dagegen bringt wieder die tragische Dualität ins Bild, den Widerstreit schwarzer Gitterformen, die wie Drahtknäuel den Raum versperren, und dahinter durchleuchtender Farben, die eine Tiefe signalisieren. In den späten Bildern Baumeisters, wenige Jahre vor seinem Tod, verdichten sich die Gitter zu schwarzen, manchmal auch weißen Vorhängen, Kulissen, Welteninseln, die sich ins Bild schieben, riesige leere farblose Flächenformen, von bunten Farben oder zierlichen Rankenformen umspielt. Zeichen, die zart und kraftvoll wie ein ostasiatisches Schriftbild vor der Unendlichkeit schweben, geben den Tuschen von Julius Bissier ihr esoterisches Gepräge. Östlich orientiert ist auch Otto Ritschl — aber bei ihm ist alles ein einziger Bewegungsrhythmus spannungsreich zerschnittener leerer Farbflächen, ein dynamischer, ins Diagonal-Spitzwinklige übertragener Mondrian.

Die leere Fläche hat heute etwas von der geistigen Bedeutung wiedergewonnen, die sie im frühen Mittelalter und in Ostasien hatte, und im versperrten Raum leuchten hintergründig die magischen Signale einer Tiefe, die jenseits jeder Versperrung ist. Mag

am Anfang die Zeitkrankheit des „reduzierten Menschen" stehen — Platzangst, Fluchtwunsch —, die Kunst ist heute wie zu allen Zeiten nicht nur Diagnose, sondern zugleich Therapie. Reduktion wird ein Weg zur Transzendierung, der leere Raum schafft Weite und Freiheit. Die versperrende Stofflichkeit wird durchlässig gemacht für die Magie des Verborgenen. Die Überwindung der abgegrenzten Einzelformen (die sich in der geometrischen Kompositionsweise sogar früher vollzog als in der malerischen Dekomposition) weist auf eine Mystik der Unteilbarkeit. Das jüngst begründete Matriarchat der stofflichen Auflösungsstrukturen ist nur ein anderer Weg zu dem gleichen Ziel, das die kristallinischen Flächenarchitekturen des abstrakten Mönchstums anstreben: die gegenseitige Durchdringung von Mensch und Welt. Religiöse Erlebnisse des archaischen Menschen erneuern sich unvermutet auf der Ebene unserer radikal technisierten Zivilisation. Hier begegnen sich Lao-Tse und Meister Eckhart:
„Das Leere ist das Eigentliche eines jeden Gefäßes . . . Sei ein leeres Gefäß, und du wirst gefüllt werden . . . Leer der Geist, das Wesen dem Tao geöffnet, lebe ich in der Stille. Leben steigt und fällt, unerschöpflich von Quelle zu Quelle. Träten sämtliche Wesen zugleich heran, ich sähe nur ihre Wiederkehr. Ich lebe nur den Rhythmus: also Gelassenheit, Unterwerfung, Aufhebung im Gewaltlosen, im Gestaltlosen, im Unteilbaren." (Tao-Te-King).

„Gott sei Nichts, sagte Dionysius. Darunter kann man dasselbe verstehen, was Augustinus so ausdrückt: Gott sei Alles. Deshalb muß der Geist hinausschreiten über die Dinge und alle Dinglichkeit, über die Gestaltungen und alle Gestaltigkeit, selbst über das Wesen in seiner Wesensgeartetheit: dann wird in ihm aufgehen die volle Wirklichkeit . . . Soweit du selbst herausgehst aus den Dingen, genau so weit, keinen Schritt weniger oder mehr, geht Gott in dich ein mit allem was dein ist." (Vom Schauen Gottes — Geistliche Unterweisung).
Gerade aus der Verkümmerung der in der Renaissance so stolz aufgerichteten heroisch-tragisch-monumentalen Einzelform kann eine offene Welt alldurchwaltender Beziehungen, Kräfte und Gesetze erfahrbar werden. Was wir heute in allen Künsten und auch im Leben schätzen, ist nicht mehr das Heroische, Tragische, Monumentale, sondern die Wandelbarkeit, das Unabgegrenzte, Vorläufige, ja die Auflösung bis zur völligen Entgegenständlichung, bis zu jener „innigen Indifferenz", die Rilke im Spiel des Kindes nachsagt: das „Aufgehobensein" im doppelten Sinn des Wortes bis zur Gleichwertigkeit entgegengesetzter Erklärungen, die Einstein für die Physik formuliert hat, bis zur Vertauschbarkeit von Positiv und Negativ, Subjekt und Objekt, Fläche und Raum, Seele und Ding.
Platzangst, Fluchtwunsch oder neue Wirklichkeit?
Jeder einzelne von uns wird es für sich selbst entscheiden müssen.



Paul Thiersch, Baugedanken für Hochhäuser um den Marktplatz in Halle

Zur Erinnerung an Paul Thiersch

Der frühe Ruhm Paul Thierschs, der am 15. November vergangenen Jahres 80 Jahre alt geworden wäre, begann 1922 mit der Begründung und Organisation der Kunstwerkstätten in Halle an der Saale, wozu Thiersch den Kranz der Wirtschaftsgebäude um die Burg Giebichenstein ausbaute. Durch kluge Wahl der Mitarbeiter wußte er Schule und Werkstätten für Künste und Kunstgewerbe zu vereinigen und erhob jedes Erzeugnis, das aus diesen Betrieben hervorging, zu höherer Qualität, so daß ein neuer Begriff von künstlerischer Einheit sich damals mit dem Namen Giebichenstein verband. Die Stadt besaß wohl eine lebendige Musiktradition, war aber seit dem 18. Jahrhundert ohne bildkünstlerische Ehrgeize. Thiersch war mehr als ein fördernder Organisator, er war ein Baukünstler voll schöpferischer Ideen, der immer auf eine glücklichere Zukunft hoffte, die ihm für die Ausführung der Architekturen, die er unentwegt plante und zeichnete, größere Freiheit geben möchte, als es bei den bürokratischen Hemmungen im Stadtwesen Halles möglich war. Als er endlich im Frühjahr 1928 einen Ruf für Architektur an die Technische Hochschule in Hannover erhielt, raffte ihn ein heimtückisches Leiden im Alter von noch nicht fünfzig Jahren hinweg.
Es war die besondere Tragik in Thierschs künstlerischem Schaffen, daß keine seiner großgearteten Bauschöpfungen in die Wirklichkeit eintreten konnte. Die architektonische Schönheit seiner Bauentwürfe zeigen seine großen, zwei bis drei Meter breiten, aquarellierten Schaubilder. Sie gehören zum kostbarsten Besitz des Moritzburger-Museums in Halle an der Saale, nachdem sie lange auf dem Boden des Rathauses dem Verderben ausgesetzt waren, weil die städtische Bauverwaltung diesen genialen Entwürfen geradezu feindselig gegenüber gestanden hatte.
Wie alle großen Architekten entwickelte Paul Thiersch Form und Gestalt seiner Bauten aus den Voraussetzungen der umgebenden Natur. Mehrere seiner Entwürfe galten der Errichtung einer Stadthalle, die Thiersch in denkmalhafter Größe als Stadtkrone für Halle plante. Der erste Entwurf zeigt geradezu einen Gralsbau, den Thiersch ganz und gar aus dunklerem und hellerem braunschwarzem und tiefgrünem, immer aber völlig undurchsichtigem Glas aufzurichten gedachte. Der wundervolle Rhythmus dieser gewaltigen Glasblöcke in seinem steigenden Vertikalismus sollte beherrschend dastehen im bewußten Gegensatz zu der geplanten Universitätsstadt, deren Lehrgebäude als horizontale Masse über dem mächtigen Ring von Studentenhäusern und anderen Nutzbauten lagern. Architekt sein, hieß für Paul Thiersch nicht nur Nutzbauten entwerfen, die dem Tagesbedürfnis dienen, er wollte repräsentative Monumente schaffen, die der Stadt neue Würde hinzubrächten. Deshalb wagte er auch, das scheinbar Nutzlose zu fordern. Er wollte nämlich die hohen mächtigen Glasprismen noch hoch über dem Raumgefüge aufsteigen lassen, nicht anders, wie die gotischen Baumeister ihre Türme über die Kirchenräume hochführten. Ein grandioser Stufenbau in horizontalen Schichtungen mit laufenden hohen Fensterreihen durchsetzt, entstand als zweiter Entwurf. Auch ein dritter Entwurf scheiterte an der Nadelstichpolitik der örtlichen Bauverwaltung.
„Mit meinem Blut fühle ich mich der Architektur zugehörig; in ihr meine verhaltensten Spannungen auszulösen, möchte bei dem Geschicke des Weltgeschehens fast ein unerfüllbarer Traum scheinen. Ein unstillbarer Drang trieb mich, die architektonische Aufgabe einer hallischen Stadthalle in ungehemmten Vorstellungen im Projekt zu bezwingen, um einer künstlerischen Entladung willen, gleichviel welchen Erfolges."
Man wird bei diesem Künnstler an Schinkel erinnert, mit dessen romantischem Klassizismus die Kunst Paul Thierschs viele Wesenszüge gemein hat. Auch Schinkels schönste und vollendetste Bauentwürfe blieben auf dem Papier. Thierschs Stadthallenentwürfe für Halle müssen in einer Gesamtschau der Architekturentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts unter einer Bogenspannung gesehen werden, die die gleichgerichtete Hoheit der Baugedanken zusammenfaßt.

Kurt Gerstenberg

AUSSTELLUNGEN

KUNSTBRIEF AUS NORDDEUTSCHLAND

Auftakt und bisheriger Höhepunkt der Wintersaison 1959/60 auf dem Gebiet der bildenden Kunst im norddeutschen Raum war eine Ausstellung Französische Zeichnungen des 20. Jahrhunderts, die die Kunsthalle in Hamburg vom September bis November veranstaltete. Sie umfaßte dreihundert Meisterzeichnungen hohen, ja höchsten Ranges aus internationalem Museums- und Privatbesitz, großenteils aus der graphischen Sammlung des Musée National d'Art Moderne in Paris, und wurde nur in Hamburg gezeigt. Einer der entscheidenden Eindrücke dieser bedeutenden Ausstellung war die ungebrochene Kontinuität im Geistigen, die sich die französische Zeichenkunst trotz aller Vielfalt in stilistischer Hinsicht bis heute bewahrte. Zu ihren Kennzeichen zählen eine vollkommene Harmonie zwischen Intuition und Ratio, eine Tendenz zu vergeistigter Poesie und beseelter Vernunft, in der Anmut, Grazie und Verzauberung mit formaler Strenge und klassischer Ausgewogenheit verschmelzen. Bei aller Unterschiedlichkeit, ja Gegensätzlichkeit im einzelnen läßt sich fast überall ein hochentwickeltes Gefühl für die artifiziellen Möglichkeiten beobachten, die die Linie in sich birgt, gleichzeitig aber auch ein besonders sensibler Sinn für die malerischen Flächenwerte von Licht und Schatten, für „zeichnerische peinture", um es paradox auszudrücken. Beide Bestrebungen tendieren stets zum Ausgleich von Spannungen, zu einer Entlastung der angespannten Linie oder kontrastierenden Fläche vermittels ausgleichender, „schöner" Kurven oder genau aufeinander abgestimmter Valeurs. So entsteht eine formale Prägnanz und Eleganz von „tieferer Bedeutung", die bei Bonnard und Maillol ebenso ausgeprägt zu finden ist wie bei Matisse und Modigliani, Braque und Picasso. Hinzu kommt ein starker Wirklichkeitssinn, der auch bei äußerster Verzauberung und Poesie noch erhalten bleibt, eine ständige Nähe zum lebendigen Sein, die selbst in Zeiten tiefgreifender revolutionärer Wandlungen niemals verlorengeht.

Die Auswahl begann mit Roussel, Bonnard und Vuillard, drei gleichaltrigen Malern also, die zum Kreise der „Nabis" und den Mitarbeitern der „Revue Blanche" gehörten. Der malerische Zauber des Impressionismus und die pointierte, wirklichkeitsnahe Flächenarabeske eines Toulouse-Lautrec verschmelzen in ihren Werken zu einer ganz persönlichen, hochkultivierten Subtilität und Poesie des Ausdrucks. Besonders Bonnard erweist sich von neuem als ein Zeichner höchsten Ranges, dessen berückende Mädchenakte trotz ihres betont malerischen Charakters wahrhaft „klassisch" sind, ohne klassische Vorbilder nachzuahmen. — Das gilt nicht minder für Maillol, der mit hervorragenden Beispielen seiner Rötel- und Kreidezeichnungen vertreten war, vorwiegend arabeskenhaften Rückenakten von antiker Statik und arkadischer Ausgewogenheit. Auch Despiau und Derain erwiesen sich mit einigem Abstand als sehr bedeutende Zeichner, die allerdings stärker in der akademischen Tradition wurzelten. — Schließlich ist in diesem Zusammenhang noch auf Dunoyer de Segonzac, Roger de la Fresnaye und Albert Marquet hinzuweisen, die gerade auf dem Gebiet der Zeichnung Hervorragendes leisteten. Von Marquet wurde eine ganze Reihe von Pinselzeichnungen mit Hamburger Motiven gezeigt, die 1909 an der Alster und Elbe entstanden und jetzt aus einer Pariser Privatsammlung leihweise erstmals wieder in die Hansestadt zurückkehrten.

Einen Höhepunkt der Ausstellung bildete ein Kabinett mit 28 Zeichnungen von Picasso aus der Zeit von 1903 bis 1958. Die „Gauklerfamilie" von 1905, der Kopf „Alice" aus dem gleichen Jahr, der protokubistische Kopf einer der „Demoiselles d'Avignon" von 1907, einige kubistische Stilleben, ein klassizistischer „Liegender Akt am Meer" von 1920, die Gruppe „Mann und schlafende Frau" von 1926, ein Bildnis Dora Maar von 1938, die späte „Corrida" und fünf herrliche Tuschzeichnungen zum Thema „Le vieux peintre et son model" markierten wesentliche Entwicklungspositionen und zählten zu den weltbekannten Blättern, die man nur selten im Original beieinander sieht. Das jüngste Werk der Auswahl, ein „Porträt Angela Rosengard" aus dem Jahr 1958, steht Picassos durch Ingres-Zeichnungen inspirierten Bildnissen seiner verstorbenen Frau Olga Koklova aus der Zeit um 1920 überraschend nahe. — Dem Picasso-Raum folgte ein Braque-Kabinett, das an Hand von acht Zeichnungen den Weg dieses großen Künstlers vor Augen führte. Den Gipfel bildete hier ein bei aller Kühnheit antikisch anmutender Halbakt einer sich kämmenden Frau von 1924, die einer modernen Pomona gleicht. — Matisse war der dritte Kulminationspunkt der Ausstellung. Mit 31 Blättern von 1905 bis in die Spätzeit hat man ihm den breitesten Raum gewährt. Alle seine Schöpfungen kennzeichnet in hohem Grade jene Sparsamkeit, Klarheit und Grazie der Form, die als zeitlose Klassizität von jeher einen Wesenszug der Französischen Kunst ausmacht. — Auch bei Léger findet sich, auf gewandelter Ebene und in herberer Art, jenes spezifisch französische Gefühl für Maß und Ausgewogenheit. Unter den Kubisten war er — wie die Ausstellung demonstrierte — neben Braque und Picasso sicher der bedeutendste Zeichner, aber auch seine großempfundenen späten Blätter brauchen keineswegs einen Vergleich mit den frühen kubistischen Schöpfungen zu scheuen. — Bezaubernd ist Amedeo Modigliani mit zehn Zeichnungen vertreten gewesen, von denen die mit Bleistift ausgeführten Blätter auf stille Weise demonstrierten, wie auch bei äußerster Reduktion nichts von der ihnen innewohnenden Bildpoesie verloren zu gehen braucht. Hier zeigte sich bereits frühzeitig jene sublime Klassizität, von der beim späten Matisse die Rede war. — Von Juan Gris, Jacques Villon, Robert Delaunay, Julio Gonzalez und Giacometti waren in Hamburg interessante Zeichnungen zu sehen. Laurens kann sich offenbar als Zeichner kaum mit den genannten Meistern messen und scheint hierzulande ein wenig überschätzt zu sein. Miró war in der Auswahl leider nicht gut vertreten. Rouault und Chagall, mit denen die konzentrierte Übersicht abschloß, blieben auch als Zeichner in erster Linie stets Maler, was nichts gegen ihren hohen künstlerischen Rang besagt, sie aber in diesem Kreis ans Ende rückte.

Der Kunstverein in Hamburg begann seine Winterveranstaltungen mit einer Gedächtnisausstellung für den Hamburger Maler Wilhelm Haerlin (1906—1958), dessen Schaffen im Zeichen eines tragischen Schicksals stand. Haerlin ist in der Hansestadt vor allem durch große dekorative Lack-Sgraffitos hervorgetreten, die er für neue Schiffe Hamburger Reeder schuf. Sein größtes Werk war ein zweiteiliges Mosaikbild in der Eingangshalle des Verlagshauses Axel Springer. Die Ausstellung des Kunstvereins bewies an Hand zahlreicher Stilleben mit den immer wiederkehrenden Motiven Fisch und Meer sowie besonders sicher skizzierten Tusch-Bildnissen Hamburger Freunde und Persönlichkeiten, daß Haerlin ein sehr kultivierter und geschmackvoller Maler war, der zudem psychologischen Scharfblick besaß.

Eine ungewöhnlich phantasievolle Begabung ist der 1929 geborene Hamburger Horst Janssen, der in der mutigen Galerie Sandner in einem Keller des ehemaligen Gängeviertels erstmals eine Kollektion von „ganz kleinen", aber keineswegs ungewichtigen neuen Radierungen ausstellte. Janssens neue Blätter sind in jeder Beziehung recht gewagt: thematisch von einem ebenso freimütigen wie spleenigen Eros erfüllt, formal von äußerster Subtilität und graphischer Zartheit durchpulst. Ein Teil der kleinformatigen, durch einen fast nur mit der Lupe auszukostenden Nuancenreichtum gekennzeichneten Radierungen bildet Zyklen, so die elf Blatt umfassende „Nana"-Folge und die aus fünf Szenen bestehende Reihe „Mädchenzimmer". Auch die Blätter zum Thema „Harald", einem makabren Fuchstier von erstaunlicher Agilität, bilden mehr oder minder geschlossene Gruppen, die man in Mappen sammeln sollte. Was auf diesen Darstellungen rein motivisch sich ereignet, soll und kann hier nicht näher analysiert werden und ist auch unwesentlich für die künstlerische Qualität der einzelnen Blätter. Wesentlich erscheint allein, wie vollkommen und gleichsam restlos bei Janssen phantastische Visionen und Erfahrungen in rein graphische Bilder umgesetzt wurden. Janssen hat sich inzwischen von einem zeitweiligen Einfluß durch Dubuffet fast gänzlich freigemacht. Eine gelegentlich zu beobachtende Tendenz zum Primitiven und Rustikalen ist nun einer neuen Zartheit und nahezu ästhetizistischen Vielfalt gewichen, die — obwohl äußerlich kaum Berührungspunkte vorliegen — zuweilen in die Nähe von Aubrey Beardsley führt. Selten sah man so raffinierte und doch ursprüngliche Darstellungen.

Der Hamburger Künstlerclub „die insel" setzte seinen dritten Ausstellungszyklus, der mit Armin Sandig und Gerhard Ausborn im Spätsommer begann (Vgl. Das Kunstwerk 4/XIII), im Zeitraum Oktober bis Dezember mit Werken des in Oldenburg lebenden Kunstpädagogen Reinhard Pfennig (geb. 1914) und des jungen Filippino Oscar de Zalameda (geb. 1934) fort, der erstmals in Deutschland ausstellt. Innerhalb des weiten Feldes der „unformellen" Kunst unserer Tage entwickelte Reinhard Pfennig eine behutsame, kultivierte, sehr überlegte und auf alle vordergründigen Effekte verzichtende Malerei, deren Leitmotiv der „flexible Raum" bildet, ein labiler Schwebezustand zwischen Leere und Gestalt. Aus der Leere entsteht die Gestalt, doch sinkt sie bald wieder in die Leere zurück. Der Zwischenzustand zwischen diesen beiden Phasen, das „Werden im Vergehen" im Sinne Hölderlins, ist der Gegenstand fast sämtlicher Kompositionen des Künstlers. Pfennig gestaltet seinen „flexiblen Raum", der sich gleichsam in abbröckelnden Schichten und wolkigen Strukturen, in zugleich festen und fließenden Körpern und Metamorphosen manifestiert, nicht durch entsprechend profilierte oder zerklüftete Oberflächen, sondern allein mit den legitimen Mitteln reiner Malerei. Dabei verzichtet er nicht nur auf heute beliebte Materialeffekte und Verfremdungen, sondern weitgehend auch auf die Farbe. Ein großer Teil seiner Eitempera-Bilder sind Grisaillen, die sich auf einer vielfältigen Tonskala zwischen Schwarz, Grau und Weiß bewegen. Auch Pfennigs farbige Kompositionen sind immer auf eine Helldunkel-Abstufung hin orientiert, der seine Palette, auf der Sepia, Rostbraun, Rostrot, Graublau und verschwebendes Gelb dominieren, stets untergeordnet ist. — Oscar de Zalameda stammt aus Manila, hat aber die für seine Malerei entscheidenden Eindrücke nicht in seiner fernen Heimat, sondern vor allem in Paris gewonnen. Tendenzen der abstrakten Ecole de Paris, besonders einer Richtung, wie sie Vieira da Silva mit ihrer nuancenreichen peinture vertritt, aber auch der mit Zalameda befreun-

wie Francis Bott, sind in seinem Schaffen wirksam. Mit erstaunlicher Sicherheit und Selbstverständlichkeit gelang es dem jungen Filippino, sich derartige Strömungen anzuverwandeln und eigenartig zarte, schwebende Kompositionen von beachtlicher Malkultur zu schaffen.
In Hannover stellte die junge Galerie Brusberg in ihren ungemein attraktiven Studien-Räumen neue Ölbilder und Graphiken des Kölners Peter Herkenrath (geb. 1900) aus. Schon vor zwei Jahren konnte man Herkenraths Hinwendung zum Abstrakten beobachten, und zwar in den „Raumbildern", die er damals auf der Berliner Künstlerbundausstellung zeigte. In Essen, Wiesbaden und auf der „documenta II" in Kassel waren später weitere Zeugnisse einer organischen Wandlung zu sehen, die den Künstler — anders als viele andere — besonders in malerischer Hinsicht bereicherten. In einigen der neuen Bilder sind frühere Motive wie Stühle, Schirme und Gläser noch andeutungsweise spürbar. Sie dienen jedoch nur als Bausteine für abstrakte Kompositionen, deren spezifischer Rhythmus durch gefiederte, gefächerte, vergitterte oder bienenwabenartig gegliederte Strukturen vorwiegend in köstlich gemaltem Grau, Graublau, Graurosa und fahlem Gelb gekennzeichnet wird. Herkenraths eigene Konzeption kommt vielleicht am deutlichsten und glücklichsten in seinen neuen Graphiken zum Ausdruck. Um sie zu realisieren erfand sich der Künstler ein besonderes Verfahren, und zwar eine eigentümliche Kombination von Zinkätzung und Linolschnitt. So entstand eine geheimnisvolle Mehrschichtigkeit mit archaisch-reliefhaften Wirkungen, obwohl es sich letzten Endes um Flachdrucke handelt. Meistens stehen metallisch anmutende grausilbrige Strukturen sehr reizvoll vor diffusen Farbgründen in Ocker, Ziegelrot oder Moosgrün. Trotz der beschriebenen Wandlung hat Herkenrath seine bisherige Tätigkeit als Porträtmaler nicht aufgegeben. Gleichzeitig mit der Herkenrath-Ausstellung bei Brusberg zeigte die Kestner-Gesellschaft über hundert Arbeiten von Hann Trier (geb. 1915), dem begabten Rheinländer, der inzwischen Professor an der Berliner Kunsthochschule wurde. Erstmals konnte man dort Triers gesamte Entwicklung während der letzten zwölf Jahre verfolgen. Diese Entwicklung vollzog sich in zwei deutlich unterscheidbaren Phasen. Bevor die erste von beiden einsetzte, gab es bis 1950 sozusagen ein Vorspiel, das sich in noch etwas unentschiedenen, recht trocken gemalten Kompositionen mit surrealem Einschlag manifestiert. 1951 brach dann Triers unverkennbares malerisches Temperament zuerst hervor, und Bilder wie „Schnellbahn", „Radfahren", „Nähmaschine" und besonders die verschiedenen „Prestidigitationen", die in Kolumbien entstanden, bildeten dafür in Hannover charakteristische Beispiele. In dieser ersten wesentlichen Schaffensphase gestaltete Trier auf ganz eigene Weise Bewegungen, Tätigkeiten, Aktionen, und zwar mit bewußt spielerisch-ironischen Akzenten. Titel wie „Nähen", „Spinnen", „Maschineschreiben", „Spiegelzerbrechen" oder „In den Wind schreiben" deuten die Richtung der nun dominierenden Rhythmik an. Und Triers Lieblingswort „Prestidigitation", was soviel wie Fingerfertigkeit oder auch Taschenspielerei heißen mag, zeugt von seiner Freude am Ironischen und Geistvoll-Komplizierten. Während die erste Phase psychographisch-expressiv-surreal orientiert war, wirkt die nach einem „Absprung" um 1955/56 einsetzende zweite Schaffensperiode beruhigter, ausgewogen und malerisch versponnen. Triers bekannte Affinität zum malerischen „Spinnen", „Nähen" und „Stricken" führt nun gleichsam zu engen Maschen und dicht-gewobenen Texturen aus Graphismen, in deren phantasievollem Gestrüpp stellenweise „Nester" entstehen. Nach anfänglicher Verfestigung lassen Triers neueste Kompositionen wieder eine Tendenz zum Lockeren und Lichten erkennen. Besonders bemerkenswert ist die raffinierte „peinture", in der differenzierte Grün-Blau-Klänge den Ton angeben. Die Ausstellung demonstrierte, welche positive Spanne Trier seit seinen Anfängen durchmessen hat.
Zum Abschluß ist noch kurz von einer großen Wandskulptur in Eisen zu berichten, die Berto Lardera im Auftrag der Hansestadt Hamburg schuf. Sie wurde im November 1959 an einer frontalen Mauerfläche der neuen Gewerbeschule in der Oberaltenallee montiert, in unmittelbarer Nähe der Hamburger Kunsthochschule, an der Lardera seit einem Jahr als Gastdozent wirkt. Die „Ziegelwand" zu beleben, ohne ihre Struktur zu zerstören, sah der Künstler als seine bildnerische Aufgabe an. Als Material verwendete Lardera — wie schon seit langem — wieder Walzeisen, aus dem er mit dem autogenen Schneidbrenner eigenhändig die von ihm erfundenen Formen schneidet. Die Komposition besteht aus vier wandparallelen Elementen, die jeweils paarweise durch schlüsselförmige, im rechten Winkel dagegen geschweißte Eisenplatten miteinander verbunden sind. So kommt eine dreidimensionale Wirkung zustande, ohne das Prinzip der durchbrochenen oder zerfrästen Fläche aufzugeben. Das verwendete Walzeisen wurde mit einer durchsichtigen Firnisschicht überzogen, die es vor Rost schützt, ohne die originale Oberflächenwirkung des Materials zu beeinträchtigen. Lardera lehnt es ab, seine Eisenskulpturen farbig zu bemalen, wie es beispielsweise Calder bei seinen Mobiles und auch Stabiles (hier in Asphaltschwarz) tut. Dennoch oder vielleicht gerade deswegen ergibt sich auch in koloristischer Hinsicht mancherlei Reiz, vor allem ein eindrucksvoller, bei verschiedenem Tageslicht wechselnder Zusammenklang zwischen den natürlichen Farbtönen des Metalls und den roten Ziegelsteinen der Mauer. „Die Stunden und die Tage" (Nr. 2) nennt Lardera selbst seine neue Wandskulptur. Obwohl es sich um eine abstrakte, gegenständlich nicht genau fixierbare Darstellung handelt, die ihren Sinn in sich selbst trägt, vermittelt dieser Titel etwas vom Geist des Pendelschlags der Zeit, der sie erfüllt. — Ein weiteres Werk für die Hansestadt soll in Kürze vollendet werden. Mit der Berufung von Lardera und den ihm erteilten Aufträgen hat Hamburg einen wichtigen Schritt getan, den bisherigen provinziellen Charakter seiner Bauplastik zu überwinden.

Hanns Theodor Flemming

Pablo Picasso

WESTFÄLISCHE AUSSTELLUNGEN

In Münster zeigte die Schanze neuere Arbeiten eines jungen Wuppertaler Malers, Wilfried Reckewitz, der zwischen Konstruktion und Informel einen Weg sucht. Einige Gouachen konfrontieren den sublimen Reiz transparenter Farbigkeit mit ausgewogenen Dichtezentren.
Nach der umfassenden van de Velde-Ausstellung des vergangenen Jahres brachte das Hagener Karl Ernst-Osthaus-Museum jetzt, anläßlich der ersten Jahrestagung der deutschen van de Velde-Gesellschaft, eine Schau „Der junge van de Velde und sein Kreis". Auf die „malerische" Zeit des Belgiers, das Jahrzehnt von 1883 bis 1893, beschränkt, umfaßt die Ausstellung alle erreichbaren Gemälde, Zeichnungen und grafischen Arbeiten van de Veldes aus diesem Zeitraum und stellt ihnen die Arbeiten nicht nur der persönlichen Freunde, sondern auch jener Künstler gegenüber, die einmal für seine Entwicklung bedeutsam waren. Zunächst Karel Verlat, im Antwerpen der frühen achtziger Jahre Lehrer van de Veldes an der dortigen Akademie, unter dessen Einfluß dieser in Paris ersten Kontakt mit den Symbolisten und Impressionisten bekam. Entsprechend ihrer Bedeutung für die malerische Entwicklung van de Veldes sind Signac, Manet und vor allem Seurat und Pissarro mit wichtigen Bildern vertreten. Ging von ihnen doch auch van de Veldes Beschäftigung mit theoretischen Fragen aus, beispielsweise der Lichtzerlegung, und nicht ohne Grund hatte er Seurat zwei größere Aufsätze gewidmet. Ihr Einfluß — in der gut dokumentierten Brüsseler Gruppe „Les Vingts" voll entfaltet — bedingte maßgeblich van de Veldes Wendung vom „naturalistischen Impressionismus zum wissenschaftlichen Impressionismus", wie es 1886 Félix Fénéon formulierte. Glücklich ausgesuchte Bilder von Rysselberghe, James Ensor, Thorn Prikker u. a. runden das Gesamt dieser Jahre ab.
Im Märkischen Museum Witten stellte sich der 1930 in Berlin geborene Bildhauer Volkmar Haase mit Eisenplastiken, Reliefs und Grafiken vor. Er schneidet mit dem Schweißgerät aus starken Platten „Zeichen" heraus, die er zusammenfügt. Ihre Gliederung ist durch die äußere Kontur bestimmt. Stärker als die Plastiken sind Haases Zeichnungen in der rhythmischen Durchformung.
Im Anschluß hieran zeigte das Museum die augenblicklich in Westdeutschland umlaufende Ausstellung Ernst Schumachers, des Berliners, der auf legitime Weise den Gegenstand in der heutigen Malerei vertritt.
Einen zwiespältigen Eindruck hinterließen die Bilder Hans Kaisers, die im Städtischen Gustav Lübcke Museum in Hamm zu sehen waren. Bei aller Feinheit des Technischen bleiben seine weitgehend monochromen Bilder seltsam leer und spannungslos. Nur vereinzelt gelingt ihm eine aktive Verspannung der Bildelemente, so vor allem bei einigen seiner Glasfenster-Entwürfe.
Das Dortmunder Museum am Ostwall zeigte eine Ausstellung von Gerhard Kadow und Elisabeth Kadow-Jäger. Mehr als die Aquarelle überzeugen die Gobelins der letzteren als klar gegliederte Raumdekorationen. — Bei Gerhard Kadow wachsen alle möglichen Dinge und Formen zu einem verwischten Surrealismus zusammen, der in nur wenigen — zwei oder drei — Fällen eine überdachte Bildformung ergibt. Dem Charakter

unverbindlicher Spielerei entsprechen Titel wie „Sogar das jetzo soll dem sonst nichts nehmen".

Das Studio des Museums zeigte gegenständliche Zeichnungen von Willibald Kramm.

Seit langem fehlte in Deutschland eine große Gesamtausstellung von Hans Arp. Das Essener Folkwang-Museum brachte sie jetzt in Zusammenarbeit mit der Basler Galerie d'art moderne. Die Arbeiten, Plastiken, Öle, Reliefs und papiers froissés, stammen aus der Zeit von 1915 bis 1959. Es ist erstaunlich, wie variationsreich das relativ beschränkte Formenvokabular Arps auch im großen Zusammenhang ist. Schon in den Anfängen tritt uns die reine Form konzentriert und deutlich wie selten vor Augen. Arp entwickelt aus der Zwiesprache zwischen Stoff und ursprünglicher Formanschauung eine Chiffrensprache des Naturhaften. Die Statik der geschlossenen, von innen zerdehnten Form spielt ins Dynamische herüber, sehr mediterran in der präzisen Abgrenzung. Stets verbildet sich die Dimension des Untergründig-Traumhaften zum Doppelsinn von „Wolkenblumen". Bezeichnungen wie „Mondfracht" oder „Tanzende Blume" sind deutende Hinweise einer von allen gegenständlichen Bezügen gelösten Wesensschau: Ausdruck der Anonymität des Kreativen. Das ist die stete Invariante, die Struktur des Arp'schen Werkes. — Nicht immer überzeugen die Klebebilder.

Eine gleichzeitige, höchst interessante Sonderschau im selben Museum war dem Werk des bedeutsamen französischen Photographen Hippolyte Bayard (1801—1887), der zu den Erfindern der Fotografie gehört, gewidmet. Erstaunlich ist der Reichtum seiner Motive, ihre technische Durchbildung und die Anlage seiner Fotogramme. Historisch bedeutsam ist, daß wir hier erstmals geschlossene Versuchsreihen aus den Anfängen der Fotografie vorliegen haben.

Fred Thieler zeigte mit seinen neuen Arbeiten in der Essener Galerie van de Loo, daß er in einen weiteren Abschnitt seiner Entwicklung eingetreten ist. Die facettenartig gegliederte Struktur — farbig, oft von nur einem Grundton ausgehend — löst sich in einen bewegten Turnus einzelner Farben auf oder reicht bis zu einem hellen Crescendo, das frei auf die Leinwand gesetzt, Aktion und Hintergrund zugleich ist.

„Reduktionen" nennt Klaus Jürgen-Fischer seine Tuschebilder, die Rolf Jährling im „Neuen Parnass" zeigte. Interessant der Gegensatz zu Jürgen-Fischers Reliefbildern. Hier überzieht der Maler monochrome Grundflächen mit einem Gefüge graphischer Spuren. Sie bilden gletscherschliffartige Furchen. Gegenüber diesen Reliefs von bewegter Oberfläche erscheinen die Tuschen statischer. Auf einfache Strukturfelder, Punkt- oder Linienhaftes reduziert, zeigen sie im Schwarz-weiß-Kontrast eine räumliche Lichtwirkung im Sinne eines kurzen Aufblitzens, so daß „Reduktionen" also auch das Momentane der Lichtsekunde betrifft.

Rolf Wedewer

MÜNCHENER KUNSTBRIEF

Besonders fesselte die Ausstellung „Tausend Jahre chinesische Malerei". Erstaunlich ist immer wieder, welche optische Kultur hier von der gebundenen Form allen Gerätes bis zur freiesten Malerei hinüberführt. Allenthalben Feinheit der Farbe und lyrische Rhythmisierung, die Zeichnung immer mit der Schreibkunst verbunden. Künstler galten in China als hochangesehene Philosophen des Visuellen, als sie bei uns noch als Handwerker rangierten. Trotz durchgehaltener Naturnähe finden sie immer kühne Abbreviaturen und Abstraktionen. Pantheistisches Landschaftsgefühl: Menschen und Tiere organisch ins umfassendere Gelände eingehängt. (Gemälde heißt dort Shan-shue, das aber bedeutet „Berge und Wasser".) Freundliche Leihgaben aus vielen Ländern. Vorzüglicher Katalog des Sinologen Dr. Goepper, den das Münchner Völkerkundemuseum nach Berlin abgeben mußte. — Erstaunlich waren auch „300 Jahre chinesischer Prunkgewänder", entliehen aus dem Minneapolis-Institute of Arts, der bedeutendsten, entsprechenden Sammlung der Erde. Priester-, Hof- und Theatergewänder aus der Ming- und Chingzeit, auch einige erstaunliche Decken und Wandbehänge. Brokate und Samte mit sublimer Stickerei und Applikationsarbeit, aus den Werkstätten des damaligen Hofes, übersät mit Symbolen, die man oft nicht mehr „lesen", um so mehr aber optisch genießen kann. Vieles auf kostbaren Seiden (Serer, d. h. Seidenmänner hießen die Chinesen schon in der abendländischen Antike).

Im Lenbach-Haus konnte man hiermit die Teppiche Lurçats vergleichen, große Einzelstücke, hauptsächlich aber den „Chant du monde", sechs Wandbehänge, die das Schicksal der Menschheit von Hiroshima bis zur „gloire dans la paix" symbolisieren. Bewegende Einleitung Lurçats im Katalog, mit der er erregt zum allgemeinen Frieden aufruft. Vor den Gobelins aber stellen sich künstlerische Bedenken ein: Lurçat huldigt einem horror vacui, er streut zu viele, scharf gestanzt wirkende Einzelformen ein, die den doch eigentlich „fließenden" Vorgang des Webens zerschneiden, zerkleinern. Keineswegs ist ihm vorzuwerfen, daß er noch gegenständlich arbeitet: der von ihm so bewunderte Meister der Apokalypse von Angers (um 1380) tut das ja auch, ist aber viel sparsamer und einheitlicher in Farbe und Form.

Auch mit Woty Werner's Geweben (bei Franke) konnte man Vergleiche ziehen. Diese nunmehr gegenstandslosen Kompositionen entsprechen dem Vorgang des Webens weit mehr. Man hätte ihr eine umfassendere Ausstellung widmen sollen, zeigte daneben aber Holzschnitte von Eline MCknight aus New York mit flächensteten, phantasievoll sich verzweigenden Gebilden; dazu noch Plastiken der 70jährigen Emy Roeder. Neben einigen zu kahl und starr wirkenden Zeichnungen gelangen ihr treffende Porträts und fest gefügte, kleine Tierplastiken.

Etwas enttäuschte die Ausstellung des Italieners Sironi (bei Dr. Klihm), der einst vom futuristischen Bewegungsrausch ausging, dann zur gehaltenen „arte metafisica" überschwenkte, dessen letzte, interessanteste Phase aber zu wenig aufgezeigt wurde. — Bei van de Loo überraschte die „Spur", die jüngste, verwegene Künstlergruppe, die bei ihrer vorausgehenden Darbietung jenes verruchte Sprechband Benses hatte ertönen lassen, obgleich weder Text noch Redner mit Bense identisch waren. Diesen Dada-Ulk verzeiht man heute den Leuten, weil bei ihnen wirkliches Talent rumort. Diesmal wirkten der Maler Heimrad Prem und der Bildhauer Lothar Fischer am überzeugendsten. (Prem erhielt einen „Preis der Jugend" in Baden-Baden, und Lothar Fischer ein Stipendium für die Villa Massimo.) Die Gruppe, zu der noch Zimmer und Sturm gehören, steht den Anschauungen und der Malweise Asger Jorns nahe, die dieser auch in seinem Buche „Pour la forme" niedergelegte.

Hauptereignis aber war die Junge spanische Malerei (in der Staatsbauschule veranstaltet von der Bayrischen Handwerkskammer und den „Freunden junger Kunst"). Für Deutschland wurde die Schau nur in München gezeigt, um, aus Paris und Basel kommend, gleich weiter nach Skandinavien und England zu wandern. Es handelt sich nur um die jüngste, informelle Malerei, welche so frei aus diesem diktatorisch regierten Lande hervorbrach. Der ernste Tàpies war leider nur noch mit Lithographien vertreten, und auch der wilde Saura, ein energischeres Gegenstück zum Italiener Vedova, war schon zuvor herausgekauft worden. Cannogar erregte durch die dynamisch aufbrechende Materie seiner Bilder, mit denen er interessanterweise die sieben Todsünden meint. Der nach den verschiedensten Seiten hin experimentierende Cuixart ließ diesmal gleichsam Peitschenhiebe über die Fläche sausen, behält trotzdem aber manchmal geschmäcklerische Züge.

Das Haus der Kunst brachte 100 Jahre belgische Kunst, über die ich in einem Sonderaufsatz berichten werde. Im Prinz-Carl-Palais ehrte die „Akademie der Schönen Künste" den im Osten Deutschlands lebenden Josef Hegenbarth zum 75. Geburtstag. Überall suchen wir lebensvolle, wahrhaft aktuelle, gegenständliche Meister: hier ist einer, der an zeichnerisch kühnen Einfällen und dynamischen Abbreviaturen geradezu übersprudelt, farbig aber wirkt er weniger überzeugend.

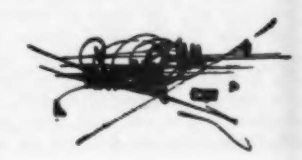
Bei Franke gab es Bilder von Ernst Weiers: allerhand Getier, besonders Vögel geistern inmitten vielverzweigter Ästeformen, wobei Einflüsse von Marc und Campendonk weiterentwickelt werden. Daneben Eugen Batz, der von Klee ausging, mit sanft aufglimmendem Kolorit aber doch wohl zu weich im Gesamtakkord. Im „Pavillon" Wünsche-Mittereker, ein kühner, expressionistischer Bildhauer mit unheimlich ausgehöhlten Statuen. Der Riesenentwurf eines Mahnmals gegen den Krieg beeindruckte. Er versucht hier ein eigenes „Guernica", indem er stürzende Krieger, die sich in seltsam verstümmelte Prothesenfiguren verwandeln, in exzentrischen Rhythmen des Entsetzens über eine riesige Fläche verteilt.

Welcher Gegensatz zu den freundlichen teppichartigen Bildern Paul Eliasbergs (Städtische Galerie). Dieser Sohn des Übersetzers, ein ehemaliger Münchener, kroch als Kind in Klees ärmlicher Küche herum, als dieser noch unerkannt in der Ainmillerstraße hauste, studierte dann mit Staël und Manessier bei Bissière und entwickelte eine sanfte, gegenständliche, nicht gerade ausdrucksstrunkene Landschaftsmalerei.

Franz Roh

AUSSTELLUNGEN IN ROM

Die Saison begann mit einer Fülle von Darstellungen ausländischer Kunst. Im Palazzo Venezia war Plastik vom Kongo zu sehen, Werke aus dem Museum in Tervuren, geordnet nach den einzelnen Landschaften des riesigen mittelafrikanischen Gebietes. Volkskundliche und geographische Eigenarten erwiesen sich als Nährboden von Landschaftsstilen. Sie sind also auch in der Welt einer magisch-religiösen Kunst möglich. Vor dem Hintergrund



Georges Mathieu

der Stadt Rom waren die Vergleiche zwischen afrikanischer und moderner Plastik interessanter. Vor Werken höchster Qualität konnte der Betrachter sich die Frage stellen, ob Heinrich Wölfflin mit seiner Theorie recht hat, die sagt, daß der plastische Expressionismus sich zu unrecht auf eine Verwandtschaft mit den Exoten und Wilden berufe, da er mit Resten der Naturform etwas Neues baue, während jene versuchten, das Abstrakte zur Naturform zu gestalten. Im Abstand der Jahre, die uns von dem Aufbruch des Expressionismus und des Kubismus trennen, schien uns die Ansicht Daniel Henri Kahnweilers überzeugender, der meint, die Negerarbeiten hätten die Künstler jener Jahre ermutigt, den eingeschlagenen Weg der strengen Bildarchitektur fortzusetzen und von der Illusionsplastik zu einer Körperhaftigkeit im wirklichen Raum vorzudringen. Jedenfalls erweisen sich die Prinzipien dieser magischen Bildhauerei auch zur Stunde noch gültig: die Form bis zum äußersten zu vereinfachen, alles Unwesentliche beiseitezulassen und das Detail dem Ganzen streng unterzuordnen.

Die Impulse, die Europa zu Beginn des Jahrhunderts aus der Kunst Afrikas und Asiens empfing, wirken heute in den vielfachen Verwandlungen der modernen Kunst auf die Kontinente des Ursprungs zurück. Die Galerie La Feluca stellte den ägyptischen Maler Amal Matouk vor. Stadtlandschaften Ägyptens und römische Baudenkmäler erschienen in den splittrigen Strukturen einer vom Tachismus befeuerten konstruktiven Malerei. Das Kolosseum erinnerte in der Schau Matouks an die Architekturbilder, die Paul Klee in Kairuan fand. Unterschiedlich wirkte die europäische Kunst auf drei japanische Maler die in der Galerie La Salita ausstellten. Suematsu geht in der Schule von Paris auf, deren Tachismus er blühende und zugleich konturierte Feste der Farbe abgewinnt — ein spätes Echo der Kräfte, die der japanische Holzschnitt dem Impressionismus gab. Suzuki und Yamaguchi bringen die lyrische Pinselschrift der altjapanischen Malerei verwandelt in das Formspiel einer Synthese zwischen heimischer Tradition und der Weltsprache abstrakter Malerei.

Zu den stillen Stätten eines ständigen deutsch-italienischen Kunstgesprächs gehört die Galerie Medusa. Deutsche Maler und Bildhauer kommen in ihr seit Jahren zur Geltung, sie stellen sich dem Wettbewerb mit verwandten oder befreundeten italienischen Künstlern. Wie fruchtbar sich solche Begegnungen auf kleinem Raum gestalten können, erfährt man in einer deutsch-italienischen Gemeinschaftsausstellung. Die deutschen Maler Emil Schumacher, Fritz Winter und Alfred Winter-Rust traten mit ihren Bildern in einen freundschaftlichen Wettbewerb mit den form- und geistesverwandten Italienern Afro, Brunori, Birolli, Cintoli, Carena, Sadun und Trotti. Aufschlußreich war die Begegnung zwischen Emil Schumacher und Trotti. Schumacher zeigte kleine Tafeln, in denen Malerei und plastisches Relief eine glückliche Bindung eingehen. Trotti verzichtet auf das Relief; er bleibt in der Malfläche, die nur wenig von aufgesetzter Farbe erhöht ist. Gleich Schumacher läßt er ein stilles Blau aus schwarzen Gründen leuchten, doch dann bricht ein Rot eruptiv hervor, dynamisches Leben erschüttert die schwarze Fläche. Bei allem Gleichklang der Absichten und der Prinzipien kommt ein andersartiges Bild zustande. Wer der modernen Malerei vorwirft, sie sei international gesichtslos, erfuhr hier am Punkte Null ihrer Formversuche, daß er irrt. Auch das Bild der elementarsten Mittel und Möglichkeiten zeigt einen Regionalismus, der sich aus den unvergänglichen Kräften des Volkstums, der Landschaft, des Klimas und des Geistes der Nationen nährt. Seine Ausdrucksmittel gehorchen allerdings nicht den Gesetzen, die lange Zeit die Kunst der Nationen zu beherrschen schienen. Das plastische Sehen, das als Vorrecht der italienischen Maler galt, üben heute die Deutschen, die Italiener feiern dagegen stimmungsvolle Feste des Malerischen, das als Element des deutschen Sehens und Gestaltens galt. Die Galerie Medusa setzte diese glückliche Gegenüberstellung fort mit Ausstellungen von Alfred Winter-Rust und Pierro Sadun und schließlich mit einer Begegnung zwischen dem graphischen Werk von Hans Hartung und des Dänen Asger Jorn.

Deutsche Kunst, die auf italienischem Boden entstand, zeigte die 18. Jahresausstellung der Deutschen Akademie Villa Massimo. Stipendiaten des Jahres waren die Maler Klaus Arnold, Karl Bingemer, Albrecht von Hancke, Harry Kögler, Anton Lamprecht, Josef Seidel-Seitz und die Bildhauer Emil Cimiotti, Lothar Fischer, Leo Kornbrust, Wilhelm Loth, Ursula Querner und Helmut Wolff. Klaus Arnold überzeugte durch seine Architekturarbeiten, in denen Malerei und Wand sich schön durchdrangen. Architektonische Strukturen versuchte Harry Kögler in Tafelbildern zurückhaltender Farbe. Gleich ihm zeigten sich Karl Bingemer und Albrecht von Hancke als Suchende, der eine dem Tachismus, der andere einem späten Expressionismus vertrauend. Einheitlicher und in der Einheit differenziert traten die Bildhauer auf, Wilhelm Loth mit Reliefs, in denen die Tastobjekte gegenwärtiger Malerei ins Bildhauerische übersetzt und verwandelt sind, Ursula Querner mit Menschenbildern, die dem Thema und der Form nach italienischen Eindrücken folgen und doch schönes Eigensein haben, Lothar Fischer bastelnd in neuen Materialien, geologische Vorgänge zum Thema nehmend und schließlich Emil Cimiotti in seinen gelassenen bronzenen Synthesen aus Struktur, Figur und Raum. Ergebnisse eines längeren Lebens mit Italien stellte der junge Schweizer Maler Max Günther in der Galerie 88 aus. Günther weiß die subtilen Mittel der Schule von Paris mit dem Charme und der Härte Italiens in Bildern zu vereinen, die etwas vom aperspektivischen Bild- und Figurenraum der Viera da Silva haben. Der außerordentliche Verkaufserfolg seiner ersten römischen Ausstellung erwies ihm ein Vertrauen, das einem 25jährigen Maler heute selten entgegengebracht wird.

Was repräsentativ und fundamental mit der Plastik des Kongo im Palazzo Venezia begann, gipfelte im Palazzo Barbernini mit dem graphischen Lebenswerk eines Expressionisten der ersten Stunde, Oskar Kokoschka. Die von der Ente Premi Roma veranstaltete Ausstellung war mit 369 Aquarellen und graphischen Werken die erste große Ausstellung des Künstlers in Italien. Die Arbeiten kamen aus der Sammlung Wolfgang Gurlitt, ergänzend traten wenige Werke des Kunstmuseums in Winterthur und der Sammlung Deana in Venedig hinzu. Die vorzüglich gestaltete Schau stellt das Werk in der Reihenfolge der Jahre und in der Weite der Themen und Bezüge dar. Die Ausstellungsräume, in denen die Bildnisse der großen Zeitgenossen in Kunst, Literatur und Bühne hängen, sind eine einzigartige Ruhmesgalerie; das Genie des Zeichners und die großen Dargestellten grüßen sich auf der Höhe der Zeit. Die Ausstellung ist ein Ereignis im römischen Kunstleben; es scheint dem Expressionismus in seiner weltläufigen österreichischen Spielart zu gelingen, sich einen Platz im allgemeinen Kunstbewußtsein Italiens zu erobern.

Anton Henze

GRAFIK AUS KAKANIEN

Während des zweiten Weltkriegs bin ich immer wieder dem metaphysisch gewordenen Österreich der alten Monarchie des neunzehnten Jahrhunderts begegnet: In Krakau, in Lemberg, in Czernowitz, in Agram und unter den Praterbäumen der Florentinischen Cascinen der Toscanischen Habsburger und natürlich auch in Südtirol, wo der Dichter und Maler hauste, dessen graphisches Werk die Wiener Galerie Würthle in einer Auswahl zeigte.

„Wir alle kommen aus Kakanien" — so möchte man hier in einer Variante des bekannten Dostojewsky-Satzes über Gogols „Mantel" angesichts dieser Zeichnungen Fritz von Herzmanofsky-Orlandós bekennen, die sein literarisches Werk wie eine andere Handschrift ergänzen. Denn dieses Land — auch Franz Kafkas Heimat gewesen — das „sich selbst nurmehr irgendwie mitmachte", wie sein hintergründiger Biograph Robert Musil in seinem Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften" gesteht, das alte K. K. Österreich, spiegelt sich auch in dem „Tarockanien" Herzmanofsky-Orlandos, das sein Roman „Maskenspiel der Genien" entdeckt, und, ins Graphische übertragen, sind es die zärtlich skurillen Zeichnungen, die uns die Galerie Würthle aus seinem Nachlaß zeigt. Vielleicht im Erfühlen noch sublimer als im Wort seiner Roman und Stücke hält er hier das K. K. Ephemere fest, den Ablauf des Vergehens eines symbolträchtig gewesenen Weltreiches und seine Bürokratie, die Musil in seinem schon genannten epischen Torso „eine der besten der Welt" genannt hat.

Jene Zersetzung in ihren Typen und Institutionen, die trotz allem im Zentrum Europas ein Vacuum schuf, an dem wir noch heute leiden, beschäftigte Herzmanofsky-Orlando zeitlebens in Wort und Bild, wie sie auch das Wesentliche der Kunst des ihm befreundet gewesenen, kürzlich erst dahingegangenen Alfred Kubin ausmachte, ein schwarzgelbes Gespenster-Rokoko, das allerdings bei Kubin darüber hinaus „Die andere Seite" (zugleich der Titel seines einzigen Romanes) betraf. Herzmanofsky-Orlando bleibt dem gewesenen Donaustaat verhaftet und flicht um ihn seine Arabesken in Schrift und Zeichenfeder. Und ist Kubin Hieronymus Bosch verwandt, so nähert sich Herzmanofsky-Orlando dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert in der südbayerischen Kirchengruppe, dem „Pfaffenwinkel" um die „Wies" und ihrer verspielten Plastik, die bei ihm dazu ein makabrer Humor würzt.

Vielleicht mengen sich da noch mythische Elemente seiner Hauptwerkstatt ein, Meran in Südtirol, das Zentrum von König Laurins Reich. Herzmanofsky-Orlando hat in seinem zweiten Roman „Maskenspiel der Genien" bekanntlich ein eigenes Land ersonnen, das oben erwähnte „Tarockanien", einen irrealen Pufferstaat, dem die meisten dieser mit Witz, Satire und Melancholie getränkten Blätter seiner Graphik zu entstammen scheinen, die man dem Surrealismus zuzählen müßte, wäre jener Slogan zur Zeit ihrer Aufzeichnung schon im Schwung gewesen: Ein katholisches Rokoko, mit dem Herzmanofsky-Orlando seinen Spaß treibt, ohne deshalb je blasphemisch zu werden.

Er scherzt mit der Vergänglichkeit wie es die Etrusker taten, die ihre Grabstätten mit Fresken von Jagdfreuden, Gastmählern, berauschten Tänzen und seltsamen Liebesszenen bemalten.

F. T. Csokor

Anm. d. Red.: Der Verlag Albert Langen — Georg Müller, München, hat sich verdienstvollerweise des literarischen Werkes von Fritz von Herzmanofsky-Orlando angenommen, von dessen „Gesammelten Werken" die skurrilen Romane „Der Gaulschreck im Rosennetz" (mit 24 Illustrationen des Verfassers) und „Maskenspiel der Genien" vorliegen. Diese zwei von allen guten Geistern des Barocks gesegneten Beiträge Österreichs zum Surrealismus zählen zu den erlesensten Leckerbissen der modernen Literatur.

BUCHER

René Huyghe: Die Antwort der Bilder. Die Macht der Kunst und ihre Beziehung zur Menschheits-Entwicklung von der Urzeit bis über die Gegenwart hinaus. Mit 15 Farbtafeln und 384 Abbildungen.
Verlag Anton Schroll, Wien und München.

René Huyghe — Jahrgang 1906 — stellt unter den französischen Kunstgelehrten den Typus des „uomo universale" dar; er gehört zu den geistigen „all round"-Naturen (im guten Sinne dieser Kennzeichnung). In manchen Zügen ist er einem André Malraux vergleichbar, mit dem er auch den entscheidenden Betrachterstandpunkt von der h e u t i g e n Verfassung der Kunst aus gemeinsam hat; doch erscheint der letztere eher als großartiger Amateur, Liebhaber, Dilettant (positiv verstanden), während man bei R. H. immer die Berufung und den Beruf des eigentlichen Wissenschaftlers durchfühlt nebst der dazugehörigen fachgemäßen Laufbahn.
Huyghe kommt denn auch von der Praxis der Gemäldegalerien her. Seit 1937 war er „Conservateur en chef honoraire du Louvre". Seiner die konservativen Widerstände wegräumenden Initiative ist unseres Wissens die Neugestaltung der berühmten Bildersäle nach dem Kriege zu danken, zugleich aber auch die neueste, den Gemälden geltende Erhaltungs- und Wiederherstellungsarbeit, welche unter seinem Einfluß konservativer und taktvoller durchgeführt worden ist, als das leider bei so manchen „verneuernden" Restaurierungen anderer Museen der Fall gewesen ist.
Es versteht sich, das ein so ausgreifender und vielgeschichtiger Geist von Anbeginn über die amtliche Museumsarbeit und die dieser zugeordnete Forschung hinauszudringen suchte. 1951 wurde R. H. Dozent am Collège de France; der glänzende Redner und unermüdliche Kunsterzieher entfaltete darüber hinaus eine umfassende Vortragstätigkeit, die er mit informativen Weltreisen verband. Mit seinen organisatorischen Talenten stand und steht er nicht zuletzt hinter so manchem großen Ausstellungsunternehmen in der Orangerie.
Huyghe redigierte die in Deutschland verbreiteten Kunstzeitschriften „L'amour de l'art", später auch „Quadriga", wo das Neben- und Ineinander zeitgenössischer, alter und ältester Kunst den eigentlich anregenden Ton angab. Im Zusammenhang mit alledem erwuchs ihm seine große literarische Tätigkeit wie von selbst. Zu Monographien über Vermeer, Watteau, Gauguin und Cézanne kamen größere Übersichten, etwa die „Histoire de l'art contemporaine", historisch-kulturphilosophische Querschnitte wie „L'art et l'homme" u. a.
In deutscher Übersetzung liegt neuerdings das Buch „D i e A n t w o r t d e r B i l d e r" vor (leider mit einem allzu viel versprechenden und etwas vagen Untertitel, der dem Inhalt nicht ganz entspricht). Der Original o b e r titel „Dialogue avec le visible" ist leider nicht übertragen worden. Umso adäquater wurde der Text übersetzt.
Nach Auskunft der Vorrede handelt es sich nur um eine Zusammenstellung von Vorlesungen und Vorträgen seit etwa 25 Jahren, aber die einzelnen Kapitel — Wirklichkeit, Schönheit und Poesie, Schicksal des Realismus, die Malerei auf der Suche nach sich selbst (welch beziehungsreicher Titel gerade in unserer heutigen Situation!!), die Sprache der Seele, die Macht der Bilder, das Innenleben, die Kunst in unserem Schicksal — schließen sich zu einer höheren Ganzheit zusammen. Höchstens die einleitende Studie über die Macht (aber auch die Inflationsgefahr) von Bild und Bildzeichen in unserer Gegenwart steht etwas isoliert da, während der Anhang über die Kunstpsychologie vom Leser als willkommene Ergänzung empfunden wird.
Alle Abhandlungen durchweht der mächtige Atem einer schöpferischen Persönlichkeit, die aus der schicksalhaften Spannung zwischen dem aktuellkunstkritischen Interesse und der Leidenschaft des Historikers ihren produktiven Antrieb erfährt, die sich aber zugleich eine universale Übersicht des Kunstschaffens in allen Räumen und Zeiten erworben hat, ohne darüber die Probleme der theoretischen und praktischen Ästhetik als Grundlage der Urteilsbildung aus dem Auge zu verlieren. Das Buch enthält eine Menge fruchtbarer Gesichtspunkte zur Qualitäts- und Stilkunde, als Erziehung zum Sehen. Damit aber nicht genug: zum geistigen Kosmos eines R. H. gehört noch eine unter den Fachleuten der Kunstwissenschaft sonst selten anzutreffende Dimension: sein Bewandertsein in der modernen Seelenkunde, speziell in der Tiefen- und Grenzpsychologie mit ihren noch wenig bekannten Möglichkeiten für die Erkenntnis des Phänomens der Kunst und die letzten Antriebe ihres Werdegangs.
Von der Fülle dieser Studien mit ihren oft so erhellenden Formulierungen läßt sich in einer kurzen Anzeige nur wenig übermitteln. Hervorgehoben sei aber noch, daß die deutsche Ausgabe ihren Titel durch die Art der Bebilderung zu rechtfertigen verstanden hat. Die sorgfältig gedruckten Wiedergaben sind keine lose zusammengetragene Zutat; sie folgen dem Text aufs engste. Zugleich aber bilden sie mit ihren zahlreichen Gegenüberstellungen zum vergleichenden Sehen und Erkennen ein Lehrmittel für sich, welches man mit seinen kurzen Unterschriften auch o h n e den großen Text geistig zu verarbeiten vermag. Mit diesem „Bilder-Film" bietet das Werk auch seinerseits Beiträge zu seinem Leitmotiv der Macht des Bildes. G. F. Hartlaub

Willy Verkauf: **Dada, Monographie einer Bewegung**
Verlag Arthur Niggli, Ltd., Teufen, Switzerland, DM 39,50.

Das Interesse am Dadaismus ist mit jener üblichen Verspätung eingetroffen, die ich als historisches Gesetz einer notwendigen Assimilationszeit (in meinem Buche zur Geschichte des kulturellen Mißverstehens) herausarbeitete. Heute wird das Verständnis nicht nur durch die Ausstellungen, die dem Dada in New York, Paris, Zürich, Frankfurt usw. gewidmet waren, sondern auch durch viele Bücher vermittelt. Das Museum of Modern Art in New York hatte schon 1936 mit dem Bande „Fantastic Art, Dada and Surrealismus" von Hugnet vorgearbeitet, 1951 erschien dann bei Wittenborn, ebenfalls in New York, das umfangreiche Buch „The Dada painters and poets". Der nunmehr zu besprechende Band hat den Vorzug, seinen Text englisch, französisch und deutsch laufen zu lassen. Er ist sehr umsichtig von W. Verkauf, Janco und Bolliger redigiert. Die einstens Mitwirkenden kommen reichlich zu Wort, außer Raoul Hausmann. Dieser schickte mir sein inzwischen in Paris erschienenes, in Deutschland leider unbekannt gebliebenes Buch „Courrier Dada" von 1958, das in mancher Hinsicht von den anderen Darstellungen abweicht, besonders von der Meinung Hugnets.
Es ist begreiflich, daß die damaligen Dadaisten ihre interessante Revolte sehr verschieden sehen, denn sie alle waren einfallsreiche, gequälte und dabei übermütige „Poeten". In einem aber stimmen sie alle überein: es handelte sich damals nicht nur um einen Ulk, sondern um den Aufbruch entscheidender Tendenzen unseres ganzen Jahrhunderts, obgleich Kubismus und Futurismus, gegen die man polemisierte, einiges vorausgenommen hatten, das man, ohne es zu merken, beibehielt. Der Dada-Vulkan stieß seit 1916 viel aktuell gebliebene Lava aus, die zunächst „verheerend zu wirken schien", das Gelände aber in neuem Sinne fruchtbar machte. Deshalb sind diese Bücher über jene furiose Erscheinung nicht nur dem Historiker interessant. Ist doch zu vermuten, daß jene tollen Kreuzungen von schwarzem Humor, Agressivität und Erneuerungswillen in der Geistesgeschichte immer wieder hervorbrechen können, wie Pubertäten, welche revolutionäre Verjüngungen mit sich führen.
Mit einer distanzierten Abhandlung über „Ursache und Wirkung des Dadaismus" beginnt Willy Verkauf, woraufhin endlich der so viel genannte Mitbegründer Marcel Janco mit seinen höchst lebendigen Erinnerungen hervortritt. Hülsenbeck versucht dann, eine Brücke zum Existenzialismus zu schlagen, der ja einiges übernahm. Hans Richter (dessen Rollenbilder und Filme demnächst in Hannover und München gezeigt werden) schreibt über „Dada und Film".
Aus historischer Sicht erörtert dann Hans Kreitler die „Psychologie des Dadaismus", Rudolf Klein und Kurt Blaukopf das Verhältnis zur Musik, während der bewährte Hans Bolliger eine übersichtliche Chronologie der Bewegung aufstellt und ein Dada-Lexikon vermittelt, worin die Kurzbiographien aller Beteiligten und Umstehenden erscheinen. Zum Abschluß findet man eine ausgezeichnete Bibliographie. Der Herausgeber W. Verkauf ist für Ergänzungen und Berichtigungen, die er in einer zweiten Auflage berücksichtigen könnte, äußerst dankbar. Der Band ist reich illustriert und macht auch mit den weniger bekannten Arbeiten bekannt, z. B. denen von Janco, Slodki, Christian Schad, Baargeld, van Rees, Baumann, während natürlich Picabia, M. Duchamp, Richter, Arp, Sophie Täuber, Eggeling, Man Ray usw., und vom norddeutschen Dadaistenkreis Hausmann, Grosz, Schwitters, Max Ernst reichlich vertreten sind. Den begabten Hugo Ball, der in Zürich entscheidend wurde, sollte man nicht immer nur als den späteren Konvertiten behandeln, nachdem ihn dieses Buch als Dichter, Kritiker, Regisseur und Rezitator ausweist. Arps überlegener Geist, von allen anerkannt, schwebte über dem Ganzen. Gleichmäßig griff er schon damals in die Malerei, Plastik und Montage über. Tzara, als poetischer Propagandist, spielt eine ungewisse Rolle. Hülsenbeck leitet zur Berliner Bewegung über. Die entsprechende Musik schätzte den Negergesang und den Bruitismus der vorausgegangenen Futuristen, aber auch Hindemith, Strawinsky, Satie, Schönberg. Die Lyrik wurde ins Lautgedicht übergeführt, und zwar in der Reihenfolge Ball, Hausmann, Schwitters.
Die letzte zusammenfassende Publikation, die mir vorliegt, der „Courrier Dada" von Raoul Hausmann, eigenwillig und mit anderen Wertungen, wäre gesondert zu besprechen. Franz Roh

Tate Gallery Catalogues
The foreign paintings, drawings and sculptur
(Die ausländische Malerei, Zeichnung und Bildhauerkunst)
By Ronald Alley, London.

Der Katalog der T a t e G a l l e r y London ist sozusagen ein Markstein in der Geschichte der Galerie. Einerseits ist er eine Inventuraufnahme der Bestände der ausländischen Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen des Museums, andererseits bildet er die Grundlage für eine künftige Neuorientierung. Die Sammlung soll nunmehr mit der Impressionisten-Generation beginnen, den Vorläufern der Moderne, und weiterhin die gesamte Entwicklung der Kunst des XX. Jahrhunderts repräsentieren. Im ersten Katalog 1934 bildeten die Klassizisten und Romantiker, z. B. David, Ingres, Delacroix, Daumier u. a. den Anfang. Die Bilder dieser früheren Meister sind jetzt teils dem V i c t o r i a, teils dem A l b e r t M u s e u m überwiesen worden; — bis auf sechsundzwanzig, die nun außerhalb des Rahmens der T a t e stehen

und früher oder später ebenfalls in die anderen Museen abwandern werden. Umgekehrt gibt es eine kleine Sammlung von Impressionisten in der N a - tional Gallery — Cézanne, Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Degas u. a. —, die späterhin vermutlich in die T a t e überführt werden dürfte. War der Katalog 1934 nur eine Handliste, so ist der jetzige von Ronald Alley ein wohldurchdachtes, exaktes wissenschaftliches Handbuch geworden. Jedem der vertretenen Maler und Bildhauer ist eine Bibliographie in nuce beigefügt. Jedes Bild oder jede Plastik ist genau beschrieben, und ihre Maße sind in Zoll und Zentimetern angegeben; auf welchen Ausstellungen das Werk früher vertreten war ist aufgeführt, von wem und wann es erworben resp. gestiftet worden ist, und sogar wann, wo und von wem es zum ersten Male als Druck reproduziert wurde. Ein numerierter Index der Meister und Werke, ein Index der Stifter usw., sowie ein vollständiger Bildkatalog der bis Ende 1958 einen Bestand von 348 Werken umfassenden Sammlung komplettieren den Band. Diese ist an sich noch sehr lückenhaft und unterschiedlich in der Qualität. Es ist aber zu bedenken, daß die Galerie bis 1946 lediglich auf Stiftungen angewiesen war. Ab 1946 erhielt sie einen geringen Zuschuß von 2000 Pfund im Jahr, der sich bis 1958 auf 7500 Pfund erhöhte. Erst mit dem Erscheinen des Katalogs 1959 stieg die Summe sprunghaft auf 40 000 Pfund. In diesen nüchternen Zahlen dokumentiert sich am besten der endgültige Sieg der Kunst der Gegenwart. Karl Fürstenberg

Heinrich Decker: **Italia Romanica.** Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien. Mit 263 Bildern nach Aufnahmen des Verfassers.
Verlag Anton Schroll, Wien und München, DM 49,—.

Unsere Vorstellung von Italiens Kultur ist eng mit dem Begriff der Renaissance verbunden, nicht zuletzt durch Jacob Burckhardts große kulturgeschichtliche Darstellung jener Zeit. Macht man aber die Bekanntschaft dieses Landes durch eigenes Sehen und Erleben, kann man nicht umhin, den Eindruck der unzähligen romanischen Kunst- und Bauwerke neben den der zwar mächtigeren und selbstbewußteren des 15. und 16. Jahrhunderts zu stellen. Romanischer Geist prägt das Land nicht in stolzer Repräsentation, sondern hält sich zurückgezogener und entfaltet seinen Reichtum vorwiegend auf dem Lande, in Kirchen und Klöstern. Das Rustikale der italienischen Provinz, der Einfluß des germanischen Nordens und das geometrische Ornament des Nahen Orients verleihen der Romanik in Italien Ursprünglichkeit, Ernst und Anmut in wechselvollem Spiel.
Reichhaltig und sorgsam bearbeitet legt Heinrich Decker sein großes Abbildungswerk einem Leserkreis vor, dem es um einen gründlichen und anschaulichen Einblick in das romanische Italien geht. K. Sellung

Mittelalterliche Miniaturen (Tafelband mit 50 farb. Abb.).
DuMont Schauberg-Verlag, Köln.

Noch nicht lange zählt die Kunstgeschichte eine mittelalterliche Miniatur zum vollgültigen Kunstwerk. Diese Malerei, keineswegs Illustration, wird erst jüngst als eine bis ins Letzte erfüllte Form begriffen: „nicht Schauplatz, sondern Kraftfeld, nicht Körper, sondern Flächenform, nicht Bewegung, sondern Gebärde" (K. Bauch).
Der Verlag DuMont hat das Verdienst, einen Querschnitt durch die Miniaturmalerei des Mittelalters der breiteren Öffentlichkeit anzubieten. 50 farbige Abbildungen in hervorragendem Kunstdruck, sorgfältigst gewählt aus dem Handschriftenkabinett der Königl. Belg. Bibliothek, vermögen zusammen mit den instruktiven Texten (Einführg. v. F. Masai, Bilderläuterungen v. L. M. J. Delaissé, Vorwort v. H. Liebaers) den Eindruck dieser Malerei, wie ihn viele durch den Kunstkartenmarkt gewonnen haben, zu entkräftigen. An seine Stelle tritt hier ein wirklicher Einblick in die Virtuosität des Stils, die sich wandelnde Ikonographie, die Fülle der Kompositionen. Da die Miniaturen sich von der Farbe her besonders gut zur Reproduktion eignen (die Originale blieben lichtgeschützt) und hier meist in Originalgröße gedruckt wurden, hat der Verlag ein Werk schaffen können, das bisher seinesgleichen sucht. Die Erläuterungen stellen nicht nur das Bild in den Zusammenhang des betreffenden Werkes, dem es entnommen, sondern vermögen den jeweiligen Zeitgeist zu beschwören, aus dem es erwuchs. Die Auszeichnung, zu den 50 schönsten deutschen Büchern eines Jahres gezählt zu werden, wurde dem Werk zurecht erteilt. K. Goerres

Kristján Eldjárn: **Alte isländische Kunst.** Aufnahmen von Hanns Reich. Ein Terra-Magica-Bildband im Hanns Reich Verlag, München. DM 19,80.

Die Terra-magica-Bücher sind Bilderbücher im schönsten Sinne. Sie geben keine vollständige Übersicht über ihr jeweiliges Thema, bieten dafür aber der Betrachtung eine mit Ernst und Verantwortung getroffene Auswahl von Bildwiedergaben. Alte isländische Kunst ist ein Gegenstand, der sich sinnvoll in den Rahmen dieser Publikationen einfügt.
Die isländische Kunst stellt kein sehr eigenständiges Gebiet der Kunstgeschichte dar, sie lebt vom Erbe nordeuropäischer Traditionen. Auch hat die Idee der freien neuen Kunst nur vereinzelt auf der Insel Fuß gefaßt. Die Lebensbedingungen des Landes waren zu hart, um dem Begriff von Kunst und Künstlertum größeren Raum zu geben. Zu reicherer Entfaltung gelangte dagegen die angewandte Kunst. Neben der Ausschmückung der Kirchen, die meist in Holz gebaut waren, wurde die Herstellung kunstvoll illustrierter Bücher zu einer bedeutenden Aufgabe und stellte einen kostbaren Beitrag zur Kultur des Landes. Das Kunsthandwerk fand sein dankbarstes Feld in der Gestaltung der Inventarien isländischer Kirchen. Meßgewänder, Altardecken und Heiligenbilder sind schöne Zeugnisse naiver Gläubigkeit. Die vom Festland übernommenen romanischen und gotischen Stilelemente wurden hier umgesetzt zum Ausdrucksmittel eines starken und eigen geformten Erlebens der am Rande Europas lebenden Inselbevölkerung. K. Sellung

Henry Moore: **Schriften und Skulpturen.** 104 Seiten, ca. 70 Abbildungen. Herausgegeben und eingeleitet von Werner Hofmann.
Fischer Bücherei, Band 250, Frankfurt a. M., 1959. DM 2,20.

Dem Werk des großen englischen Bildhauers Henry Moore ist der 250. Band der Fischer Bücherei gewidmet. Im Alter von 60 Jahren gilt Moore heute als Klassiker der modernen Plastik und wird mit den Großen der Generation der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts zusammen gesehen. Die Schriften Moores waren bislang nur vereinzelt in Deutschland erhältlich. Es darf daher als begrüßenswerte Leistung angesehen werden, dieses Quellenmaterial so umfassend wie möglich auch für deutsche Leser zugänglich gemacht zu haben. In der Übersetzung von Werner Hofmann bringt dieser Band die Aufsätze Moores „Eine Auffassung der Plastik", „Die Ziele des Bildhauers", „Mesopotamische Kunst", „Bemerkungen über Plastik", „Primitive Kunst", „Bemerkungen über Plastik", „Über den Raum", „Einige Bemerkungen über Raum und Form in der Plastik", „Bemerkungen zur ‚Bekleideten Liegenden'", „Bemerkungen zu den Skulpturen am Time-Life-Gebäude in London", „Der verborgene Kampf". Sie waren in dem Buch „Henry Moore, Sculpture and Drawings", herausgegeben von David Sylvester, in der Mehrzahl enthalten. So problematisch es ist, den theoretischen Äußerungen eines Künstlers Gültigkeit beizumessen, insbesondere dann, wenn die Überzeugungskraft des bildnerischen oder malerischen Werkes nicht voll ausreicht, so instruktiv ist doch der Vergleich von verschiedenen Äußerungsformen eines großen Künstlers. Bei Henry Moore sind die theoretischen Gedanken allerdings nicht als Rechtfertigung unvollkommen realisierter Plastiken zu verstehen, sondern als gedankliche Paraphrasen zum Verständnis des zuvor künstlerisch Realisierten. In einer sich mit dem Werk und seiner Entwicklungsgesetzlichkeit gründlich auseinandersetzenden Einleitung gibt der Herausgeber Werner Hofmann Hinweise auf das Werk Henry Moores, die jedoch immer der bisherigen Moore-Forschung verpflichtet bleiben. Als Ergänzung sind dem Band etwa 70 Abbildungen beigegeben, die ein Bild der künstlerischen Entwicklung von ca. 1925 bis ca. 1955 vermitteln. Die Reihe der Abbildungen wird ergänzt durch prähistorische, mittelalterliche und neuzeitliche Kunstwerke, durch die der Herausgeber den Bildhauer in den Zusammenhang der englischen Tradition einzubinden bzw. Stilanalogien zu verwandten Künstlern aufzuweisen sucht. Die 64 Abbildungen von Werken Moores werden einprägsam kommentiert. Eine Zeittafel rundet den kleinen Band ab, der zum Verständnis des großen englischen Bildhauers in Deutschland beitragen dürfte. Udo Kultermann

Paul Heinrich Diehl: **Der Weg zur Form.** Kunstbegabung im Kindesalter.
Ernst Reinhardt Verlag, München-Basel.

In 221 Zeichnungen gibt Diehl einen Überblick über seine künstlerische Entwicklung. Er ist in der Lage, Kinderzeichnungen seit seinem zweiten Lebensjahr nachzuweisen. Oft setzt freilich der Leser ein Fragezeichen hinter die Zeitangaben mancher Zeichnungen. Trotzdem ist dieses Buch, vor allem textlich, interessant und aufschlußreich für die Bildersprache im Kindesalter. Es wird vor allem den Pädagogen und Kunsterzieher ansprechen. fhs.

Hans A. Maurer: **Moderner Kirchenbau.**
Friedrich Lometsch Verlag, Kassel. 50 Tafeln und Grundrisse, Preis DM 6,80.

Dieser äußerst preiswerte Bildband gibt einen Überblick über die modernen Tendenzen des Kirchenbaues und zeigt die Gegenüberstellung der beiden Grundtypen: Längsraum und Zentralraum. Der Verfasser stellt den Zentralraum, der an die Kirchenräume des Urchristentums erinnert, in den Vordergrund der Betrachtung und gibt dafür viele vorbildliche Beispiele im Bilderteil. Die Gesamtausstattung des Bändchens ist mustergültig. fhs.

Kurt Herbertz: **Die Maltechniken.** Mittler zwischen Idee und Gestaltung.
Econ-Verlag GmbH., Düsseldorf.

Dieser in der Aufmachung überaus ansprechende, aber auch anspruchsvolle Band gibt eine durch farbige Bildbeispiele reich belebte, textlich aber knapp gefaßte Übersicht über die verschiedensten Maltechniken bis hinauf zu den durch die moderne chemische Industrie entwickelten Möglichkeiten. Herbertz, der zusammen mit Willi Baumeister Forschungen über die Technik der Felsbildmalerei betrieben hat, trug reichliches Material zusammen. Dennoch ist die Auskunft des Autors beispielsweise über die Maltechniken der alten Meister weit weniger genau und ausführlich als die entsprechenden Darstellungen Max Dörners, Verfasser des einschlägigen Werkes „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde". Das vorliegende Buch ist mehr für den Nicht-Künstler geeignet, der hier nicht nur auf technische, sondern auch auf stilistische Fragen hingewiesen wird. Wer als Maler ein präzises technisches Wissen erwerben und konkrete Anweisungen über diese oder jene Technik erhalten will, wird nach wie vor auf das Standardwerk von Dörner nicht verzichten können. f.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Stanley Spencer ist im Alter von 68 Jahren verstorben. Mit Spencer verlor England einen Maler, der sich vor allem von religiösen Themen inspirieren ließ. 1920 malte er ein großes Auferstehungsgemälde, und in den Jahren 1926—34 dekorierte er die Kriegsgedächtnis-Kapelle von Burghclerc mit monumentalen Wandbildern. In seinen exzentrischen Gemälden ist ein Nachklang der präraffaelischen Malerei zu spüren. Stanley Spencer, der aus bescheidenen Verhältnissen stammte, verdankte seine Kunststudien aristokratischen Förderungen. 1932 wurde er zum außerordentlichen Mitglied der königlichen Akademie gewählt. 1950 wurde er durch die Verleihung des Ritterordens geehrt.

Jan Wiegers, holländischer Maler, starb 66jährig in Amsterdam. In den Jahren 1920 und 1921 hielt sich der Künstler zusammen mit Ernst Ludwig Kirchner, der ihn stark beeinflußte, in Davos auf. np.

Josef van Heekern, Maler und Restaurator, ist in Essen im Alter von 59 Jahren gestorben. Als Schüler von Fischer, Gröber und Doerner gehörte er zunächst dem Worpsweder Kreis an. Später machte er sich als Restaurator einen Namen.

PERSONALIA

Der Architekt Paul Schmitthenner, Träger der Friedensklasse des Ordens pour le mérite und Vizekanzler dieses Ordens für Wissenschaften und Künste, feierte im Dezember in Tübingen seinen 75. Geburtstag. Zu seinen Hauptwerken gehören die Gartenstädte Staaken und Plaue. Nach dem Krieg beschäftigte er sich mit den Aufbauplänen der Städte Mainz und Freudenstadt.

Ernst Hoff, der Krefelder Maler und Graphiker, wurde am 24. 12. 1959 50 Jahre alt.

PREISE

Max Ernst hat den französischen „Großen Nationalen Kunstpreis 1959" erhalten. Der französische Minister für kulturelle Angelegenheiten, André Malraux, wird dem Maler den Preis überreichen.

Beim zweiten Wettbewerb um den Schweizer Preis für abstrakte Malerei, den die Galerie Kasper in Lausanne vergibt, erhielt der Spanier Modest Cuixart die Goldmedaille, der in Mailand wohnhafte Argentinier Lucio Fontana die Silbermedaille. Der Preis des Publikums fiel dem jungen Genfer Pierre Terbois zu. np.

Ein von der Glashütte Mittinger & Co. gestifteter Preis von 5000 DM für das beste Glasgemälde der Jahre 1958/59 wurde zu gleichen Teilen Georg Meistermann in Düsseldorf und Joachim Klos in Mönchengladbach verliehen. np.

Der Peter Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf, der für einen Maler und einen Plastiker bestimmt ist, wurde an Otto Dix und Ludwig Gies vergeben. np.

ALLGEMEINES

Aus den Staatlichen Museen in Berlin-Dahlem ist die Christuskopf-Studie von Rembrandt gestohlen worden, ein auf Holz gemaltes Ölbild, das einen Wert von 250 000 DM besitzt.

Pablo Picasso hat die Maler Frankreichs aufgerufen, auf einer großen Kunstauktion in Paris eigene Werke zu verkaufen. Der Reinerlös der Auktion soll den Opfern der Staudamm-Katastrophe in Fréjus zugute kommen. Picasso sagte, er werde, wie auch sein Freund Marc Chagall, das Beste geben, was er habe.

„Die Venus" von Lucas Cranach d. Ä. ist aus dem Städt. Kunstinstitut in Frankfurt von bisher unbekannten Tätern gestohlen worden. Der Wert des Bildes beträgt ca. 250 000 DM.

Der Ankauf einer Sammlung von 29 Gemälden aus dem Besitz des norwegischen Reeders Moltzau zum Preis von 10 Millionen DM hat der Finanzausschuß des Baden-Württembergischen Landtages gebilligt. Zu der Sammlung gehören u. a. Werke von Renoir, Cézanne, Picasso, Mattisse, Modigliani und Rouault.

Die Wanderausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart" mit 88 Werken zeitgenössischer deutscher Künstler hat in Neu-Delhi großen Erfolg erzielen können. np.

Das Museum of Art in Cleveland konnte seine Sammlung altdeutscher Kunst durch die Lindenholzfiguren zweier Heiliger von Tilmann Riemenschneider und eine umfangreiche Hirschjagd von Cranach vergrößern. np.

Durch Erneuerungen konnte das im Krieg schwerbeschädigte Städt. Kunstinstitut in Frankfurt a. M. neue Säle und Kabinette eröffnen, die seine Fassungskraft um etwa ein Drittel vermehren. np.

Der 4. internationale Kongreß für Ästhetik findet vom 1. bis 6. September 1960 in Athen mit dem Hauptthema „Die gegenwärtige Situation der ästhetischen Probleme" statt. Auskunft erteilt das Sekretariat in Athen, Rue Patission 42. np.

Die Städt. Bühnen Köln veranstalteten einen Ballett-Abend von Aurel von Millos mit Musik von Vivaldi, Bartók und Strawinsky, zu dem der deutsche Bildhauer O. H. Hajek, der italienische Maler Afro sowie der deutsche Maler Hubert Berke je einen Bühnenentwurf stellten. Eine von der Galerie Änne Abels, Köln, organisierte Sonderschau zeigt Arbeiten der drei Künstler in den Städt. Bühnen Köln.

AUSSTELLUNGEN

Aachen

Museumsverein, Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Januar „Moderne sakrale Kunst in Frankreich".

Aschaffenburg

Galerie 59 im „Frohsinn", Weißenburger Str. 28: 16 1.—14. 2. „arte actual".

Baden-Baden

Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 10. 1. bis 7. 2. „Farbige Grafik".

Bielefeld

Kunstsalon Otto Fischer, Obernstr. 47: 9.—31. 1. „Holländische informelle Gruppe".

Bonn

Städt. Kunstsammlungen, Rathausgasse 7: 19. 12. 59—17. 1. 60 „Neun Pariser Maler".

Braunschweig

Kunstverein, Haus Salve Hospes: Januar/Februar „Der späte Kokoschka".

Bremen

Kunsthalle, Am Wall 207: 10. 1.—21. 2. „Hundert Jahre Belgische Kunst".
Galerie Schnoor: 17.—30. 1. „G. Golunski, Malerei und Grafik".

Darmstadt

Kunstverein, Kunsthalle am Steubenplatz: 2.—24. 1. „Woty Werner, Bildwirkereien".

Dortmund

Museum am Ostwall: 10. 1.—5. 2. „Französische Bildteppiche von heute".

Dresden

Albertinum: 24. 1.—20. 3. „Wilhelm Rudolph, Gemälde und Grafik".

Düren

Leopold-Hoesch-Museum, am Hoeschplatz: 14. 1. bis 14. 2. „Farbige Grafik 1959".

Düsseldorf

Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Ab 18. 12. 1959 „H. H. Steffens".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: Januar „Julius Bretz, Bilder. Alfred Lörcher, Skulpturen".
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: Ab 12. 1. „Rolf Sackenheim".
Galerie 22, Kaiserstr. 22: 15. 1. bis Ende Februar „Capogrossi".

Duisburg

Duisburger Bücherstube, Neuburger, Am Königsplatz: Januar „Ludwig Wilding, Westheim".
Städt. Kunstmuseum: 19. 12. 59—17. 1. 60 „Ernst Barlach". 30. 1.—6. 3. „Kleinplastik und Plaketten".

Essen

Museum Folkwang, Bismarckstr. 64/66: 27. 1. bis 20. 3. „Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano".
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: 9. 1. bis 9. 2. „Constant, Konstruktionen und Modelle".
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 20. 1. bis 10. 2. „Neue Grafik der Edition Rothe".
Stuttgarter Hausbücherei, Kettwigerstr. 20, Deiterhaus: 7.—31. 1. „Heinrich Siepmann".

Frankfurt

Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath,



Adriano Parisot, Esistenza HN. 8, Öl, 1958

MALEREI VON HEUTE Folge 5

Farbige Bildbeilage der Zeitschrift DAS KUNSTWERK, Heft 7/XIII, Januar 1960

Adriano Parisot, in Italien sowohl als Maler wie als Redakteur der Kunstzeitschrift „i 4 Soli" bekannt, gehört zu den neueren Künstlern, die die Geste zum Prinzip ihrer Malerei erhoben haben. Das Bild soll den Bewegungsimpuls, das Raumspiel und den bündigen Fluß der menschlichen Gebärde besitzen. Der Gestus als der direkteste Ausdruck der Psyche des Malers beschreibt bei Parisot einfachste, von meist braunen Farben umspielte Bewegungsachsen.
Adriano Parisot wurde 1912 in Turin geboren und besuchte die Kunstakademie seiner Heimatstadt. Er begann 1926 zu malen. Sein erstes abstraktes Bild entstand 1947. Längere Zeit hielt er sich in Afrika und wiederholt in Paris auf, kehrte aber immer wieder nach Turin zurück, wo er bis heute lebt.

Börsen
mann",
Galeri
Januar
Graphi
straße
A. Sav
Frankfu
„Lina v
Galerie
Bildhau
Galerie
20. 1.—
Zimmer
9. 2. „

Fulda

Galerie
lerei u
bauern

Gelsenk

Städt.
14. 2. „

Hagen

Städt. K
bis 7. 2

Hambur

Bücherh
13. 1.—
Modern

Hameln

Kunstkr
bild un
Der Ku
bis 7. 2

Hamm

Städt.
Merkel,
und Aq

Hanau

Deutsche
deutsche

Kaisersl

Pfälzisch
31. 1. „

Karlsruh

Badische
Greco,
Malerei

Köln

Galerie
59—10.
und Aqu
Galerie
12.—29.
Kölnische
Register,
1959".

Krefeld

Kaiser W
Malerei

Börsenplatz 13/15: 6. 1.—2. 2. „Karl-Heinz Kliemann".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: Bis Ende Januar „Carl Buchheister".
Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestraße 11: 2.—31. 1. „Gemälde und Aquarelle von A. Saverys, Belgien".
Frankfurter Kunstverein, Neckarstr. 9/11: 9.—31. 1. „Lina von Schauroth, Bilder und Mosaiken".
Galerie am Dom: 9.—31. 1. „Klaus Steinbrenner, Bildhauerei, Joachim Tabel, Malerei".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Kl. Bockenheimer Str. 12: 20. 1.—27. 2. „Serge Poliakoff, Gouachen".
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 14. 1. bis 9. 2. „Carlo Ruppert".

Fulda
Galerie Junge Kunst, Kanalstr. 52: 9.—31. 1. „Malerei und Skulptur von 6 jungen Malern und Bildhauern aus Kassel".

Gelsenkirchen
Städt. Kunstsammlung, Horster Str. 5—7: 17. 1. bis 14. 2. „Alo Altripp, Beate Kuhn, Erich Kuhn".

Hagen
Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 6. 1. bis 7. 2. „Subjektive Fotografie III".

Hamburg
Bücherhalle Winterhude, Wasserturm Stadtpark: 13. 1.—21. 2. „Hermann Jacobs, Ölbilder. Richard Modemann, Farbige Grafik".

Hameln
Kunstkreis: 9. 1.—7. 2. „Teo Otto, Zürich, Bühnenbild und Handzeichnung".
Der Kunstkreis im Studio, Von-Dingelstedt-Str.: 9. 1. bis 7. 2. „Teo Otto".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 17. 1.—7. 2. „Lisa Merkel, Plastiken. Wilhelmine Zohren, Ölgemälde und Aquarelle".

Hanau am Main
Deutsches Goldschmiedehaus: 10. 1.—15. 2. „Neue deutsche Keramik".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 7. bis 31. 1. „Pfalzpreis 1959, Plastik".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: Ab 3. 1. „Emilio Greco, Plastik und Grafik. Massimo Campigli, Malerei und Grafik".

Köln
Galerie Heinrich Küppers, An St. Agatha 41: 11. 12. 59—10. 1. 60 „Wolff Buchholz, Hamburg, Ölbilder und Aquarelle".
Galerie Boisserée am Wallraf-Richartz-Museum: 12.—29. 1. „Rudolf Alfons Scholl".
Kölnischer Kunstverein: 9. 1.—14. 2. „M. L. von Rogister, Gemälde 1957/59. Emil Cimiotti, Bronzen 1959".

Krefeld
Kaiser Wilhelm Museum: Bis 10. 1. „Lothar Quinte, Malerei und Grafik".

Mainz
Haus am Dom: 9.—31. 1. „Bildnisse der Landschaft und des Menschen".

Mannheim
Städt. Kunsthalle, Moltkestr. 9: Bis 24. 1. „Jean Lurçat, Bildteppichfolge Le Chant du Monde, Tapisserien, Ilustrierte Bücher und Grafik".
30. 1.—28. 2. „Hans Arp, Plastik, Reliefs, Gemälde, Zeichnungen und Teppiche".
Kunstverein E. V., Ausstellungsräume im Schloß: 10. 1.—7. 2. „Wilfried Reckewitz, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen".

M. Gladbach
Städt. Museum: 15. 1.—15. 2. „Hans Gassebner Aquarelle und Monotypien".

Mülheim a. d. Ruhr
Städt. Museum, Leineweberstr. 1: 9.—23. 1. „Daniel Traub und Hermann Prüßmann".

München
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 B: Ab 14. 12. 59 „Gerhard Brandes, Volker Detlef Heydorn, Rita Preuß und Hedwig Trumm-Witzel".
Hofgartenarkaden: Ab 15. 1. „Laffont, Märchenhafte Provence".
Galerie Günther Franke, Prinzregentenstr. 60: Ab 18. 12. 59 „Gemälde und Aquarelle aus den letzten Jahren von Karl Schmidt-Rottluff".
Die neue Sammlung, Prinzregentenstr. 3: Ab 7. 1. „Gute Form aus Deutschlands Handwerk und Industrie, eine Wanderausstellung für die USA".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26/I: 13. 1. bis 13. 2. „Herbert Schneider, Malerei und Grafik".

Münster
Westf. Kunstverein im Landesmuseum, Domplatz: 10. 1.—14. 2. „Holländischer Expressionismus".
Galerie Clasing, Kuhstr. 4: 9. 1.—3. 2. „Jupp Lückeroth".
Künstlergemeinschaft „Schanze", Ausstellungsräume im Hauptbahnhof: 10.—31. 1. „Michele Favaloro, Eckfried v. Knobelsdorff, Aloysia Gräfin v. Westphalen". Im Schanzenkabinett „Bernhard Pepperhege".

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstraße 80: Bis 10. 3. 60 „Bunte Kinderwelt 1959".

Osnabrück
Städt. Museum: Bis 15. 1. „Cuno Fischer, Stuttgart, Ölbilder, Hinterglasgemälde und Grafiken".

Recklinghausen
Kunsthalle: Bis 31. 1. „Engel, Darstellungen aus zwei Jahrtausenden".

Remscheid
Stadttheater, Ausstellungsräume: 6.—26. 1. „Kleinplastik und Plaketten".
Heimatmuseum: Bis Ende Januar „Hans Jenny, Basel, Tierbilder, Tiercharaktere und Tierlandschaften".

Reutlingen
Stadt Reutlingen, Spendhaus: 17. 1.—7. 2. „Werner Frhr. v. Houwald".

Saulgau
Museum „Die Fähre": Februar „Konkrete Kunst".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum, S.-Gräfrath: 17. 1 bis 28. 2. „Erwin Bowien und Harry Strathmann, Solingen".

Stuttgart
Galerie Müller, Uhlandstr. 17: Bis 6. 1. „Paul Reich".
Galerie Lutz & Meyer, Tübinger Str. 13—15: Bis 5. 1. „Heinz Trökes".
Galerie Senatore, Charlottenplatz 6: 9.—20. 1. „Hans Theo v. Moeller".
Staatl. Kunstsammlungen, Staatsgalerie, Neckarstraße 32: 16. 1.—14. 2. „Walter Wörn". Ende Januar—Februar „Max Bill".
Institut f. Auslandsbeziehungen, Charlottenplatz 17: 8.—30. 1. „Gravura, eine Ausstellung der portugiesischen grafischen Vereinigung".

Tübingen
Städt. Ausstellungsraum im Techn. Rathaus, Brunnenstraße 3: 13.—31. 1. „Tübinger Kulturdokumente aus den Städt. Sammlungen".

Ulm a. d. Donau
Künstlergilde e. V.: 10. 1.—5. 2. „Wilhelm Fischer, Stuttgart".

Wiesbaden

Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 8.—30. 1. „Klaus Bendixen".
Galerie Moering, Martinstr. 6: 9.—31. 1. „Klaus-Andreas Moering".

Wilhelmshaven

Verein der Kunstfreunde e. V.: 24. 1.—14. 2. „Wir in der Stadt, Schülerwettbewerbsausstellung".

Witten

Märkisches Museum: 24. 1.—14. 2. „Lothar Quinte u. Herbert Zangs, Gemälde".

Wuppertal

Galerie Palette W.-Barmen, Röderhaus, Sedanstraße 68: Dezember 59—Januar 60 „Das kleine Bild".
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Morianstr. 14: 1. bis 14. 2. „Johannes Geccelli, Ölbilder".
Kunst- und Museumsverein, W.-Barmen, Haus der Jugend: 10. 1.—21. 2. „Alexander Calder".

Ausland

Auckland (Neuseeland)

Auckland City Art Gallery: November 59—Januar 1960 „Van der Velden 1837—1913".

Basel

Galerie d'Art Moderne Bale, Marie-Suzanne Feigel, 5, Aeschengraben: 16. 1.—25. 2. „La Bourdonnaye Paris".
Kunstverein Basel in der Kunsthalle: 23. 1.—21. 3. „Theo Eble, Arnold d'Altri, Bernhard Luginbühl".

Brüssel

Palais des Beaux-Arts, 10, rue Royale: Ab 9. 1. „Sedje Hémon, abstrakte Kunst".

Kopenhagen

Galerie Kopcke, Laederstraede 17: 9.—22. 1. „Holländische informelle Gruppe".

London

Drian Gallery Porchester Place, Marble Arch: Ab 5. 1. „Drian Artists".
ICA, Institut of contemporary Arts, 17—18 Dover St.: Januar/Februar „Theo Crosby, Peter Blake, John Latham".
Paris-Gallery, 1, Albany Terrace, Regents Park: Bis 30. 1. „L'école de Paris".
Tate Gallery, Millbank: Bis 31. 1. „James Ward 1769—1859".
Beaux Arts Gallery, Bruton Place W 1: 7.—3. 2. „Marie-Louise Motesiczky".
Gimpel Fils, 50 South Molton Street W 1: Ab 7. 1. „Hubert Dalwood".

Mailand

Galeria d'Arte del Grattacielo, Via Brera 10: Bis Mitte Januar „Stringenz — Neue deutsche Tendenzen".
Galleria d'Arte del Naviglio, Via Manzoni 45: Ab 9. 1. „Romano Notari".

Paris

Galerie Lambert, 14, rue Saint-Louis-en-l'Ile: 15. 12. 1959 bis 16. 1. 1960 „ Jan Lebenstein".
19. 1.—4. 2. „Teresa Mellerowicz".
Galerie de France, 3, Faubourg St. Honoré: 8. bis 30. 1. „Henri Nouveau".

Venedig

Galleria del Cavallino, S. Marco: 9.—19. 1. „Giovan Battista Caputo".

Zürich

Kunsthaus: Bis Ende Februar „Kunst aus Indien".
Kunstgewerbemuseum: 9. 1.—10. 4. „Der Film".
Helmhaus: Januar/Februar „Pierre Gauchat".
Graphische Sammlung der ETH: Bis 17. 1. „Meister der Graphik im 15. und 16. Jahrhundert".
Galerie Chichio Haller: 23. 1.—18. 2. „Walter Hasenfratz".
Galerie Kirchgasse: 15.—31. 1. „Otto Ulmer, Stuttgart, Gemälde".
Galerie Neupert: Ständig „Schweizer Maler, deutsche und französische Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts, alte Meister".
Galerie Palette: Bis Januar „Indische Kunst der Gegenwart".
Galerie 21: Bis Januar „Rodolphe Luder".
Kunstsalon Wolfsberg: 7.—30. 1. „Rudolf Zender".
Städt. Kunstkammer „Zum Strau'Hoff": 4.—24. 1.

Anmerkungen

Die Bilder zu dem Beitrag „Moderne Architektur und Fassadengestaltung im Nov./Dez.-Heft 5-6/XIII unserer Zeitschrift fotografierte Eugenio Kusch.
In der Kunstkalender-Besprechung des gleichen Heftes wurde irrtümlich die Qualität der Farbreproduktionen des Hatje-Kalenders beanstandet. Es sollte heißen: „Die Qualität der Farbreproduktionen läßt n i c h t s zu wünschen übrig."
Im Heft 4/XIII wurde im 4. Absatz des Textes über Frans Masereel ein Zitat von Bert Brecht falsch abgedruckt. Richtig muß es heißen: Auf die Frage, ob man die Wirklichkeit unseres Daseins heute überhaupt noch gültig in der Kunst einfangen könne, antwortete Brecht: „Wenn es gelingt, sie als v e r ä n d e r l i c h darzustellen."

Unsere

Neuerscheinungen 1960

Der erste Band unserer neuen Reihe

JUNGE KUNST NACH 50

Otto Greis

Imaginationen

20 Tuschezeichnungen mit einer Einleitung von Egon Vietta †

Eine Mappe in Kassettenform
21 x 27½ cm

Preis DM 18,—

Numerierte Vorzugsausgabe auf Japanpapier mit einer Originalserigraphie des Künstlers

Preis DM 45,—

Max Bense

Ein Geräusch in der Straße

(Descartes und die Folgen II)

Als Fortsetzung der s. Zt. heiß umstrittenen Streitschrift wider den metaphysischen Konformismus „Descartes und die Folgen" erscheint dieser neue und „echte" Bense. Im Anhang ist der vergriffene Traktat als „Descartes und die Folgen I" in dritter Auflage unverändert mitgedruckt.

Englische Broschur ca. 120 Seiten,
Preis DM 4,30

Auslieferung Februar/März 1960

2. Auflage vergriffen!

3. Auflage erscheint Ende Januar 1960

M. J. Kirschner

Die Kunst

sich selbst zu verjüngen

Yoga für tätige Menschen

„Das Buch wurde für tätige Menschen geschrieben, die mitten im Wirtschaftsbetrieb stehen und sehr wenig Zeit für ihre Gesundheit aufbringen können . . . ein Buch der Lebenskunst." Neues Europa 1957

„Wer etwa glaubt, der Titel des Buches verspreche zu viel, wird diesen Verdacht bald los, wenn er sich mit Kirschners Ratschlägen vertraut macht." „Bücherbrücke" 1957

„Kirschner . . . zeigt den Weg, schlank durch Yoga zu werden." Deutsche Tagespost 10/133 1958

„Ein jedem zu empfehlendes Buch." Psychophysikalische Zeitschrift 3/5 1959

7.—9. Tausend

220 Seiten mit vielen Abbildungen

broschiert DM 7,80

Wir bitten die vielen Besteller und Freunde unseres Verlages um Entschuldigung, daß wir kurz vor Weihnachten nicht mehr liefern konnten. Um diese Zeit setzte nochmals ein solcher Ansturm auf dieses hervorragende Buch ein — es wurde übrigens kürzlich als das beste Yogabuch des Jahres bezeichnet —, daß die 2. Auflage plötzlich wider Erwarten vergriffen war. Wir können Ende Januar 1960 wieder liefern. Ihre Bestellung haben wir vorgemerkt.

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

BASEL

GALERIE D'ART MODERNE

Unsere Wanderausstellung der Werke von Hans Arp ist zu sehen:

bis Ende Dezember 1959	im Folkwangmuseum **Essen**
Februar 1960	in der Städtischen Kunsthalle **Mannheim**
Mitte März bis Mitte April 1960	in der Hamburger Kunsthalle **Hamburg**
Mitte Mai bis Mitte Juni 1960	im Stedelijk Museum **Amsterdam**
Mitte Juli bis Ende August 1960	in der Staatlichen Kunsthalle **Baden-Baden**
Mitte Sept. bis bis Ende Okt. 1960	im Ulmer Museum **Ulm**



STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

MATHIEU DEGOTTEX A & G POMODORO
GUIETTE AVRAY WILSON COMPARD
J von WICHT

Unter Vertrag:

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

253, rue Saint-Honoré

PARIS I — Téléphone Opéra 32-29

44, BOULEVARD DE WATERLOO

BRUXELLES — Téléphone 11.28.67

Porzellanfabrik Arzberg Arzberg/Oberfranken

Entwurf: Dr. Hermann Gretsch
Goldene Medaille
VI. Triennale Mailand

Arzberg 1382

ARTHUR TOOTH & SONS LTD

(gegründet 1842)

AUSSTELLUNG

LA NUEVA PINTURA DE ESPAÑA

mit Werken von

CUIXART	MILLARES
FEITO	SAURA
LAGO	TAPIES
LUCIO	THARRATS
MENDEZ	VILA CASAS

19. Januar – 13. Februar 1960

31, BRUTON STREET - LONDON W. 1.

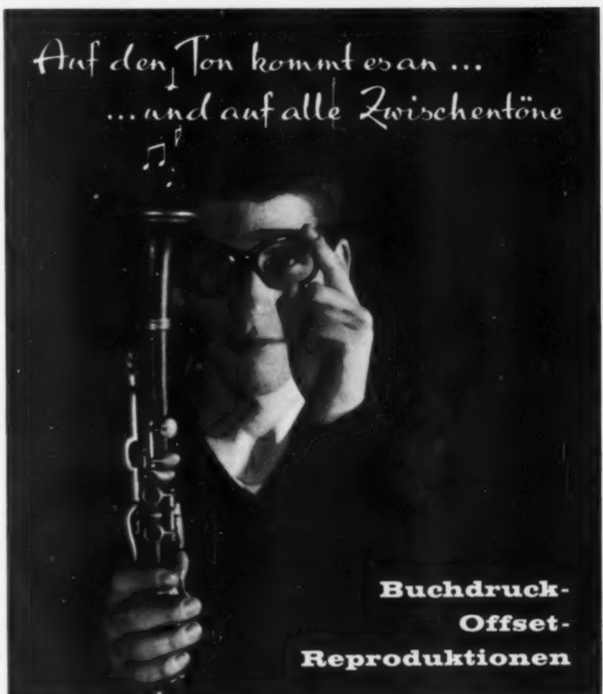
Telegramm-Adresse: INVOCATION, LONDON Mayfair 2920

GALERIE STADLER
51 rue de Seine, Paris VIe, Dan: 91-10

CLAIRE FALKENSTEIN

sculptures

ab 26. Januar 1960



GALERIE RIVE DROITE

23 fbg. St. Honoré, Paris 8e, Anjou 02–28

MAGRITTE

16. Februar bis 12. März 1960



SCHULER

Stuttgart S Mozartstr. 51 Ruf 74006/7

Im Oktober 1959 ist die Wiesbadener Galerie seit 1939 zum erstenmal wieder in größerem Umfang mit ihren eigenen Beständen an die Öffentlichkeit getreten. Der Krieg und die anschließenden Ausstellungen der Berliner Sammlungen machten bis 1958 eine dauernde Aufstellung unmöglich; im Frühjahr 1959 wurden die Räume für die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes beansprucht.

Die Wiesbadener Galerie, die 1824 aus dem Kunstkabinett des Frankfurters Joh. I. von Gerning hervorging, gelangte 1900 in den Besitz der Stadt Wiesbaden, die bis 1915 das aufwendige Museumsgebäude errichtete. Mit der Anstellung eines hauptamtlichen Direktors im Jahre 1929, Dr. Eberhard Schenk zu Schweinsberg, hielt die Moderne ihren Einzug, ab 1935 stellte Prof. Dr. Hermann Voss sein großes Spezialwissen in den Dienst der Galerie, die 1938 durch Beschlagnahme der modernen Sammlung und während des Krieges durch Auslagerung empfindliche Schäden erlitt.

So mußte nach 1945 ein Neubeginn geschaffen werden. Die Hauptaufgabe war die Orientierung der Galerie auf die jüngste Vergangenheit und die Gegenwart hin. In den Jahren seit 1953 hat die Galerie durch ihre Sonderausstellungen moderner Kunst unter Leitung des Jawlensky-Biographen Dr. Clemens Weiler sich bereits wieder einen angesehenen Namen errungen.



Karl Otto Götz, Krakmo

„K. O. Götz gibt seinen Bildern eine bisweilen atemberaubende Dynamik schwingend bewegter Formen, Formen, die nie zu starrer Materialität gerinnen, sondern sich in ewiger dramatischer Veränderung bilden und lösen, Werden und Vergehen suggerieren."

(Dr. Händler, Duisburg 19[illegible])

W I E S B A D E N

Heilbad bei Rheuma, Gicht, Ischias und Katarrhen

Klassische Stätte des Theaters, der Musik und der Maifestspiele

Festliche Stadt der Tagungen und Kongresse

jetzt auch wieder mit eigener Gemäldegalerie

